John Blacking

¿Hay música en el hombre?



Música

Alianza Editorial

1047

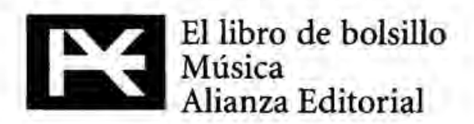
¿Hay música en el hombre?

Humanidades

John Blacking

¿Hay música en el hombre?

Edición española al cuidado de
Francisco Cruces
Prólogo de Jaume Ayats


El libro de bolsillo
Música
Alianza Editorial

Título original: *How Musical is Man?*
Traductor: Francisco Cruces

Diseño de cubierta: Ángel Uriarte
Fotografía: El autor

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15;
28027 Madrid; teléfono 91 393 88 88
www.alianzaeditorial.es
ISBN: 84-206-6039-6
Depósito legal: M. 9.195-2006
Fotocomposición: EFCA, S. A.
Parque Industrial «Las Monjas»
28850 Torrejón de Ardoz (Madrid)
Printed in Spain

Prólogo

A principios de los años setenta, John Blacking fue invitado por la Universidad de Washington (Seattle) a pronunciar una serie de conferencias sobre la música centradas especialmente en su labor de investigador durante dos décadas[1]. Era una ocasión magnífica para ofrecer un balance de los años de trabajo de campo sobre diversas músicas de África meridional. Pero Blacking lo aprovechó, también, para expresar las convicciones más básicas que tenía del hecho musical y proponer los caminos de investigación que, a su modo de entender, podían revolucionar los estudios y la enseñanza de la música. Y eso tanto en lo relativo a las músicas europeas u occidentales como en lo relativo a las músicas calificadas de «exóticas». Con sus palabras Blacking pretendía provocar una cierta perplejidad en los oyentes, transformar algunas de las ideas más comunes que se tienen sobre la mú-

1. Fue invitado en el marco de las *Jessie and John Danz Lectures*. La redacción revisada de estas conferencias apareció publicada en el año 1973 con el título *How Musical is Man?* Agradecemos a Eumo Editorial su autorización para utilizar el prólogo de la edición catalana de este libro.

sica y cuestionar una serie de aspectos fundamentales de la práctica musical y la comprensión que nuestra sociedad tiene de ellos. Deseaba, en definitiva, que los asistentes a las conferencias se sintieran empujados a tomar nuevas posiciones frente a la actividad musical y la enseñanza e investigación de la música.

Para conseguirlo, articuló toda su exposición a partir de una sola pregunta –¿Cuán músico es el hombre?–, que iba contestando parcialmente a partir de las teorías antropológicas y lingüísticas que le ofrecían diversas investigaciones de aquellos años y, sobre todo, a partir de sus propias experiencias y reflexiones. Evidentemente, no podía pretender dar una respuesta completa a la pregunta, sino más bien indicar las vías de investigación que podían ayudarnos a ir respondiéndola y, de este modo, sugerir los caminos que deberían seguir los futuros estudios sobre la musicalidad humana. Los ejemplos con los que argumentaba el discurso iban alternando y contraponiendo el trabajo de campo en África con diversas situaciones de la vida musical occidental, bien conocidas y probablemente experimentadas por el público que lo escuchaba. La frescura y el lenguaje directo y claro que usaba, la variedad y riqueza de los ejemplos y la agudeza con que abordó gran parte de los temas hicieron que la publicación de estas conferencias se transformara inmediatamente en un clásico que se iría traduciendo a diversas lenguas (francés, japonés, alemán, italiano, griego y catalán, entre otros).

Al cabo de treinta años, y a pesar de los cambios teóricos y las lógicas discrepancias que la investigación ha ido formulando a algunas de las propuestas del libro, *¿Hay música en el hombre?* continúa siendo un texto de referencia inevitable y un motivo constante de reflexión: no ha perdido nada de la fuerza y la capacidad de interpelación que, hace ya una generación, incitaba a la investigación y la teorización sobre la música. Por eso su traducción al castellano ofrece la posibilidad de acercarse a una obra fundamental del pensamiento y

la investigación musical contemporáneos; un texto que, además, tiene las virtudes de estar escrito en un estilo de lectura fácil y amena, nada complicada para los «no-especialistas»; con ejemplos que a menudo pertenecen a nuestra experiencia musical más inmediata; y que propone cuestiones que no sólo afectan a los profesionales de la música (sean intérpretes, profesores o teóricos), sino también a un público general. Ese público que en nuestra sociedad ha sido considerado tradicionalmente «sólo de aficionados» (o de supuestos «consumidores pasivos» de unos productos sonoros elaborados por una élite de técnicos) y que Blacking reivindica como creadores potenciales en el hecho musical, como actores necesarios. Precisamente una de las argumentaciones básicas de Blacking es presentar la práctica musical como una actividad inevitablemente social y demostrar que el desarrollo completo de la creatividad musical humana, de la completa experiencia humana de la música, sólo puede entenderse dentro de un contexto social, de participación colectiva.

Pero, ¿quién era John Blacking? ¿Cómo llegó a formular sus concepciones sobre la actividad musical?

John Blacking nació en Guildford (Surrey, Inglaterra) en el año 1928 y se formó en las escuelas de la catedral de Salisbury y de Sherbone, donde recibió las primeras clases de música. Quería ser sacerdote anglicano y, a la vez, se dedicaba al estudio del piano. Su contacto con la realidad social de los barrios marginales londinenses a mediados de la década de los cuarenta lo llevó del conservadurismo al socialismo. Pasó los años 1948-1949 en Malasia, durante el período del servicio militar. Allí conoció otras religiones. Estas experiencias –junto con diversos contactos con malasios, chinos e indios– cambiaron la dirección de sus estudios y lo impulsaron a emprender una reevaluación gradual de su propia cultura y sus valores.

Estudió antropología bajo la dirección de Meyer Fortes, a quien dedica *¿Hay música en el hombre?* Fortes se dio cuenta, con su habitual perspicacia y amplitud de espíritu, que ningún antropólogo hasta entonces había atribuido importancia suficiente a la música y por eso envió a Blacking unos meses a París con André Schaeffner para que se iniciase en el estudio de la, en aquellos años, incipiente etnomusicología. En el año 1953 obtuvo la licenciatura de antropología social en el King's College de Cambridge. Pocos meses más tarde fue nombrado consejero adjunto del Gobierno para los asuntos referentes a los aborígenes de Malasia, pero sólo estuvo seis días en el cargo. Fue despedido porque expresó su desacuerdo en sacar a los aborígenes de la selva, como pretendía el general sir Gerald Templer. Las autoridades procedieron al desplazamiento de la población y el resultado fue un elevado número de muertos.

Seguidamente se dedicó a actividades de investigación antropológica, enseñó en un instituto de secundaria en Singapur, trabajó de locutor en Radio Malasia y acompañó a Maurice Clare en una gira de conciertos, hasta que en junio de 1954 volvió a París para recibir clases de piano. Quedándose sin sostén económico, se incorporó en Sudáfrica como musicólogo en el proyecto «International Library of African Music», donde transcribió, analizó y comentó las grabaciones hechas por Hugh Tracey. Años más tarde recordaba así aquel período:

> Estaba frustrado por el tipo de turismo de investigación en que estábamos enfrascados, que no favorecía para nada un estudio musical profundo. Tenía la convicción de que expediciones tan breves eran insuficientes y que sólo un contacto prolongado, en el estilo propiamente antropológico, permitía conocer la lengua, la estructura social y el contexto cultural que sostiene la música grabada[2].

2. De la entrevista realizada por Keith Howard a John Blacking «Un homme musical. Entretien avec John Blacking», en *Cahiers de Musiques*

Durante los años 1956-1958 emprendió un trabajo de campo intensivo entre los venda del norte del Transvaal (Sudáfrica). Más que una erudita «observación» de la música de los venda, el trabajo fue transformándose en un intercambio y un diálogo. Hablaba de música con los venda, les tocaba el piano y aprendía a cantar sus canciones y tocar sus instrumentos. En cierto modo, con las ideas de diálogo, de transformación mutua, y la construcción de una explicación del porqué de la música venda que fuera válida para los mismos venda, ya anticipaba algunas de las actitudes que años más tarde desarrollaría la llamada antropología postmoderna. Blacking explicaba con estas palabras cómo inició la investigación:

> Existía una idea bastante precisa del modo de dar forma a una colección de documentos etnomusicológicos. Maud Karpeles, Percy Grainger, Béla Bartók, Constantin Brailoiu y muchos otros habían hecho trabajos soberbios. Pero, realmente, yo no quería imitarles. Sus trabajos evocaban la antigua escuela de la antropología dirigida a recoger datos sobre las costumbres y el parentesco, elaborada a partir de entrevistas con los informantes. Por lo que a mí respecta, yo quería sumergirme verdaderamente en la vida de una sociedad y participar en sus actividades musicales durante largo tiempo (Howard, 1990: 191).

Traditionnelles, 3. Musique et pouvoirs. Ginebra, Ateliers d'Ethnomusicologie (AIMP), 1990, pp. 187-201. Al final de este texto figura la referencia completa de las publicaciones de Blacking (escritos y grabaciones).

Por otro lado, puede encontrarse una excelente exposición sintética de los modelos teórico y analítico de Blacking en Pelinski, Ramón, «Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: los modelos de John Blacking y Simha Arom» en *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango.* Madrid, Ediciones Akal, 2000, pp. 127-142.

En el año 1959, mientras preparaba el doctorado en antropología de la música, inició contactos epistolares con Alan P. Merriam. Aquel mismo año fue nombrado profesor asistente de antropología social en la Universidad de Witwatersrand, en Johannesburgo. En 1964 apareció el libro de Merriam *The Anthropology of Music,* que inauguraba la perspectiva antropológica en los estudios etnomusicológicos, y aunque Blacking estaba de acuerdo en casi toda la argumentación y compartía con Merriam gran parte de los planteamientos sociales de la música, opinaba que Merriam «no presta demasiada atención a la dimensión musical, a la música en tanto que sistema simbólico» (Howard, 1990: 191).

Obtuvo el doctorado en el año 1965 y fue nombrado profesor y jefe del departamento. Dos años más tarde publicó *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis,* uno de sus principales trabajos de investigación. Mientras, desarrollaba una intensa actividad de campo en Zambia, Uganda y Sudáfrica, hasta que en el año 1969 fue detenido, procesado y condenado por haberse opuesto públicamente a las nuevas leyes del *apartheid.* A finales de año fue expulsado de Sudáfrica y, posteriormente, nombrado para una nueva cátedra en el departamento de antropología social de la Queen's University de Belfast, donde enseñó durante casi veinte años. En este tiempo participó en numerosos proyectos, fue miembro fundador del Seminario Europeo de Etnomusicología (ESEM) y enseñó como profesor invitado en diversas universidades (Western Michigan, Berkeley, Washington, Pittsburgh, Western Australia, Edimburgo y Londres). El papel del cuerpo en la producción sonora -la estructura, los movimientos y la sensación del cuerpo- fue una de sus preocupaciones principales en esta etapa de investigación. En enero de 1990 John Blacking murió al final de una larga enfermedad.

En *¿Hay música en el hombre?* John Blacking expone el conjunto de su concepción de la actividad musical y de los modelos de investigación que cree adecuados para acercarnos más a la comprensión del «hombre musical». Su pensamiento sobre la actividad musical se apoya en una doble concepción biológica y social.

Por una parte, busca fundamentos biológicos a la música, convencido de que la expresión musical es una constante de la especie humana y que, entendiéndola así, tiene que haber algunos elementos de comportamiento universal en la actividad musical. En definitiva, aplica a la música las nociones innatistas de la lingüística generativa o chomskiana que en aquellos años estaba revolucionando la concepción del lenguaje humano. Incluso especula sobre qué regiones específicas del cerebro intervienen en la actividad musical.

Por otra parte –y aquí coincide con la línea de Merriam–, defiende que una determinada música sólo puede entenderse en un contexto social, dentro de una interrelación de individuos que le confiere un valor y genera un abanico de emociones inseparables de las vinculaciones sociales. Es una posición de partida que propone el estudio de la música en la cultura y no acepta que pueda estudiarse como una materia desligada del todo social: las relaciones extramusicales pueden ser primordiales a la hora de comprender un hecho musical. En esta línea, sostiene que ningún estilo musical posee categorías propias en exclusiva: «Sus términos son los de su sociedad y su cultura, así como los de los cuerpos de los seres humanos que lo escuchan, crean e interpretan».

De este modo, encontraremos en la música una síntesis de los procesos cognoscitivos propios de una cultura y, también, del resultado de sus interacciones sociales. Por eso, en primera línea de importancia de la investigación musical tiene que figurar la función de la música dentro de la vida social del grupo: ¿quién escucha, quién toca, quién canta y

por qué? ¿Qué significa aquella música en aquella cultura? ¿Por qué es rechazada por unos, mientras atrae a otros? Los valores sociales que asume una música y el efecto que produce dependen sobre todo del «contexto»: por esta razón el motivo que hace posible una actividad musical es siempre «extramusical».

Establecido este punto de partida, Blacking pretende analizar la música desde un postulado diáfano: debe de haber una relación forzosa entre las estructuras de la organización humana de una sociedad concreta y las estructuras sonoras que resulten de su interacción social (es decir, la música). Aunque nunca se manifiesta tan determinista como para defender un vínculo de causalidad entre los dos conjuntos de estructuras, sí cree que la función social puede explicar gran parte de las estructuras musicales. De todos modos, ya que este vínculo no siempre se revela de forma evidente, Blacking propone un modelo de *estructura superficial* (la estructura musical que percibimos con el oído) que sería la elaboración en una situación concreta de una supuesta *estructura profunda*. Esta *estructura profunda*, no tan fácil de indagar, sería la que nos indicaría las bases cognoscitivas y compositivas que aquella sociedad lleva a la práctica en el momento de expresarse musicalmente. Encontramos, de nuevo, varias nociones básicas de la gramática chomskiana aprovechadas para construir un modelo de comunicación musical, hasta el punto de que Blacking también llega a proponer la necesidad de formular *reglas* simples que describan la creatividad desde la conjunción de procesos sociales, musicales y cognoscitivos.

Desde esta perspectiva, propone una definición de la música como *sonido humanamente organizado*, etiqueta que –aunque un tanto ambigua– se ha convertido en un clásico constantemente citado.

Yendo más lejos, cree que un análisis que tenga completamente en cuenta el contexto de la sociedad estudiada llegará

a una única explicación que armonice los elementos musicales y extramusicales: esta explicación tendrá que ser, claro está, aceptada y validada por los propios miembros del grupo social.

Actualmente muchos de los investigadores no compartiríamos algunas de la ideas de Blacking: los elementos innatistas y generativistas serían probablemente cuestionados, y la relación directa entre las estructuras sociales y las estructuras musicales sería matizada a partir de otras circunstancias que intervienen en la actividad musical. O al menos así nos lo han hecho comprender numerosas investigaciones realizadas durante estos treinta años (investigaciones que, por otra parte, no habrían sido posibles sin las reflexiones de Blacking). Aun así, las propuestas de Blacking continúan teniendo una presencia incuestionable en los planteamientos de la disciplina, ya que desde que él participó en la difusión del punto de vista social en los estudios de la música, la investigación musicológica no ha podido continuar aceptando ningún análisis de un «objeto musical» como si se tratase de una realidad independiente de las personas y el contexto social que la hacen posible. Continúa siendo completamente válida su afirmación de que «a no ser que el análisis formal comience con un análisis de la situación social que genera la música, carecerá de sentido». Y la conciencia de esta realidad ha transformado y orientado gran parte de las investigaciones musicológicas y etnomusicológicas. También en la dirección que él sostenía, la tradicional división entre musicología (destinada a la investigación de la música occidental) y etnomusicología (reservada a las músicas calificadas de exóticas) se ha revelado cada vez menos pertinente, y las investigaciones en estas disciplinas tienen una necesidad creciente de un diálogo entre los dos campos. Las palabras de Blacking sobre esta cuestión todavía son de estricta actualidad: «La compartimentación de la musicología me parece una tragedia» y

«Una aproximación etnomusicológica es necesaria incluso en el estudio de la música europea».

Otro elemento de reflexión de Blacking que continúa conservando una gran fuerza de transformación de nuestra actividad musical es su convencimiento en torno a la capacidad de cualquier persona para desarrollar importantes niveles de creatividad musical. En consonancia con sus ideas socialistas –y con un cierto grado de idealismo–, defiende las aptitudes musicales del ser humano condicionadas por la situación social que las estimula o las impide. En este punto destaca el enorme contraste entre la sociedad venda, donde prácticamente todos los miembros son considerados intérpretes aptos, y la sociedad occidental, donde la tarea musical está reservada a una élite técnica. Por lo que concierne a nuestra cultura, expone una paradoja bastante elocuente: «El dogma capitalista le dice [al productor de cine] que la música es sólo para unos pocos escogidos, pero la experiencia capitalista le recuerda que *Sonrisas y lágrimas* fue uno de los mayores éxitos de taquilla de todos los tiempos». O la misma argumentación en clave de explotación de clase: «¿Debe la mayoría tornarse "amusical" para que unos pocos se vuelvan "musicales"?».

Las potencialidades musicales del ser humano le conducen a tratar otro gran tema: la preocupación por el aprendizaje musical. La contraposición de la sociedad venda con la occidental pone inmediatamente de manifiesto la importancia decisiva que para cualquier tipo de aprendizaje musical tiene la actividad social donde se realiza. Y revela, al mismo tiempo, cómo es el aprecio e interés que los diferentes actores muestran hacia la actividad, lo que hace posible que la música se transforme en un aprendizaje más o menos rápido por parte de los niños. En la otra cara de la moneda, nos recuerda que la pedagogía occidental de la música ha pretendido con demasiada frecuencia poner en práctica una enseñanza desligada de las necesidades sociales, como si la

música en sí misma fuera un valor suficiente. Y cómo esta concepción del aprendizaje ha llevado a grandes fracasos en la educación musical de los niños. Blacking defiende que, si la persona «nace musical», la experiencia y la práctica musicales deberían estar en el centro de la educación escolar. Cuando esto se hace en total consonancia con el desarrollo social y corporal del niño, la actividad musical redunda positivamente en el desarrollo orgánico de todas las capacidades infantiles, desde las lógicas y las afectivas hasta las más claramente sociales.

Por lo que se refiere al apartado de críticas, conserva también completa validez el análisis que hace de las teorías evolucionistas de la música. Por una parte, muestra la futilidad que representa el ejercicio de buscar los «orígenes» de la música y, por otra, revela cómo una supuesta «historia universal de la música», fundamentada en el argumento de una complejidad creciente y bajo los criterios de valor más estrictos de la música europea, no es más que un discurso etnocéntrico que pretende justificar una «superioridad musical» de la élite dominante en nuestra sociedad. Ni la complejidad de una «obra» musical indica ningún tipo de superioridad artística, ni tampoco puede igualarse simplicidad a arcaísmo. Especular sobre una historia conjetural no contribuye a una mejor comprensión de un sistema musical ni al desarrollo de la musicalidad humana.

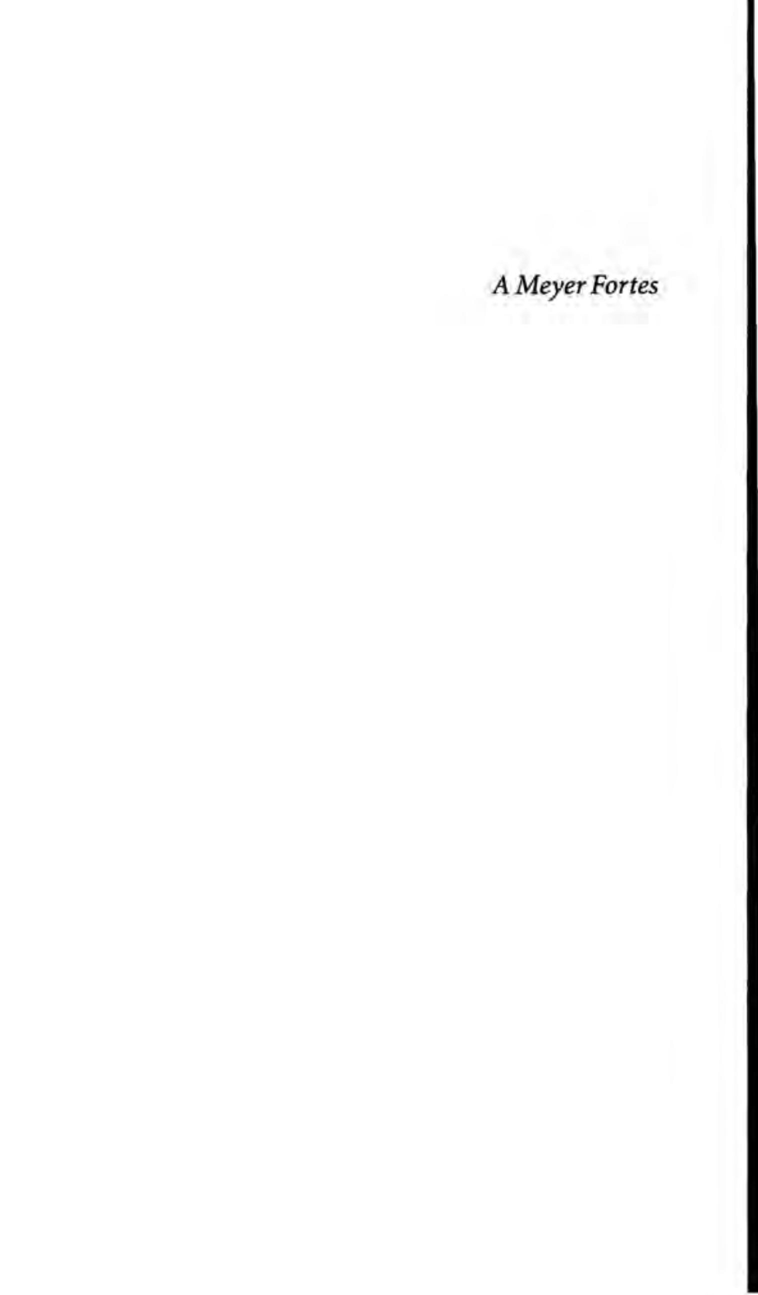
En todo caso, su pensamiento sobre la música lo conduce a una definición bastante explícita del carácter social de esta actividad: «La función de la música es reforzar ciertas experiencias que han resultado significativas para la vida social, vinculando más estrechamente a la gente con ellas».

Y es desde esta visión participativa y social como *¿Hay música en el hombre?* nos propone un amplio campo de reflexión, lleno de sugerencias y puertas abiertas, en nuestra condición de personas que destinamos a la actividad musical (como intérpretes o como oyentes) gran parte de nuestra

energía comunicativa. En definitiva, en nuestra condición de «hombres musicales», Blacking cree en la música como una expresión que permite compartir y transmitir experiencias y emociones de los individuos y los grupos hacia un desarrollo armonioso del cuerpo, el espíritu y las relaciones sociales.

JAUME AYATS

¿Hay música en el hombre?



A Meyer Fortes

Prefacio

Éste no es tanto un estudio académico sobre la musicalidad humana como un intento de reconciliar mis experiencias con la música en diferentes culturas. Presento aquí nueva información resultante de mi investigación sobre música africana, así como algunos hechos familiares a cualquiera que se haya educado en la tradición de la música «culta» europea. Pero mis conclusiones y sugerencias son exploratorias. Expresan el dilema de un músico convertido en antropólogo profesional, y es por esa razón por lo que dedico el libro a Meyer Fortes. En 1952, cuando yo aún dedicaba más tiempo a la música que a mis cursos de antropología, me envió a París durante unas vacaciones de verano a estudiar etnomusicología bajo la dirección de André Schaffner. Todavía tendrían que pasar otros cinco años para que comenzara a vislumbrar las posibilidades de una antropología de la música. Tras un año completo de trabajo de campo intensivo, aún tendía a contemplar la música africana como algo «ajeno», actitud que se veía reforzada cada vez que escuchaba en mi tienda una cinta de *Wozzeck* o una obra de We-

bern, o siempre que había un piano disponible y podía sumergirme en Bach, Chopin o Mozart.

Fueron los venda de Sudáfrica los primeros que echaron abajo algunos de mis prejuicios. Ellos me introdujeron en un nuevo mundo de experiencia musical y una comprensión más profunda de «mi propia» música. Yo me había formado para comprender la música como un sistema de ordenación del sonido en el cual algunos europeos dotados de excepcional talento musical habían ido inventando y desarrollando un conjunto acumulativo de reglas y una variedad cada vez mayor de patrones aceptables de sonido. Asociando diferentes «objetos sonoros» con diversas experiencias personales, escuchando y tocando repetidamente la música de una serie de compositores reconocidos, y por un refuerzo selectivo que se suponía objetivamente estético pero que no carecía de relación con intereses de clase, adquirí un repertorio de técnicas y valores musicales para interpretar y componer. Dicho repertorio era consecuencia de mi entorno social y cultural en la misma medida que las aptitudes y el gusto musical de un venda son una convención de su propia sociedad. Los principales resultados de los cerca de dos años de trabajo de campo que estuve entre los venda y de mis intentos de analizar esos datos durante un período de doce años son que creo que estoy comenzando a entender el sistema venda; que he dejado de entender la historia y las estructuras de la música «clásica» europea con la claridad que solía; y que ya no encuentro utilidad alguna en distinguir entre términos como música «popular» y música «culta»[1], excepto en calidad de etiquetas comerciales.

1. *Folk* y *art music* en el original. *[N. del T.]*

Los venda me enseñaron que la música nunca puede entenderse como una cosa en sí misma, y que *toda* música es música popular, en la medida en que, sin asociaciones entre las personas, no se puede transmitir ni dotar de sentido. Las distinciones al uso entre diferentes técnicas o estilos musicales según su complejidad aparente no nos dicen nada útil sobre los propósitos expresivos y el poder de la música, ni sobre la organización intelectual implicada en su creación. La música no se somete a reglas arbitrarias como las de los juegos: tiene demasiado que ver con sentimientos humanos y experiencias en sociedad, demasiado a menudo sus patrones son generados por sorprendentes explosiones de actividad mental inconsciente. Muchos de los procesos musicales esenciales, si no todos, se hallan en la constitución del cuerpo humano y en patrones de interacción entre cuerpos humanos en sociedad. En consecuencia, toda música es, estructural y funcionalmente, música popular. Los creadores de música «clásica» no son de manera innata más sensibles o inteligentes que los músicos «populares». Sencillamente, las estructuras de su música expresan, por procesos similares a los de la música venda, los sistemas de interacción entre las personas que viven en sus sociedades, numéricamente más amplios, así como las consecuencias de una mayor división del trabajo y una tradición tecnológica acumulativa.

Claramente, la lectoescritura y la invención de la notación son factores importantes en la generación de estructuras musicales de gran envergadura, pero sólo expresan diferencias de grado y no la diferencia de naturaleza implícita en la distinción entre música «culta» y «popular». He limitado mis ejemplos a la música de los venda porque tengo de ella una experiencia personal y datos empí-

ricos para sostener mis afirmaciones. Pero mi argumento se podría aplicar a otros sistemas musicales estudiados por los etnomusicólogos y particularmente a las músicas «cultas» árabe, india, china, japonesa e indonesia. Estoy convencido de que una aproximación antropológica al estudio de *todos* los sistemas musicales les hace más justicia que cualquier análisis de sus patrones de sonido tomados en sí mismos.

Si mi conjetura sobre los orígenes biológicos y sociales de la música es al menos en parte correcta, podría modificar las valoraciones de la musicalidad y las pautas de educación musical. Sobre todo, podría generar algunas ideas nuevas sobre el papel de la música en la educación y su importancia general en sociedades que, según aumente la automatización, van a disponer de más tiempo de ocio (como es el caso de los venda en el contexto de su economía tradicional). En el colegio a veces me preguntaba cómo era posible que la mayoría de las becas las ganaran los coristas, que representaban solamente un tercio del alumnado y se perdían la tercera parte de las clases asistiendo a los ensayos y servicios religiosos. Viviendo entre los venda comencé a entender hasta qué punto la música constituye una parte indisociable del desarrollo de la mente, del cuerpo y de unas relaciones sociales armoniosas. Ciertamente estas ideas son más antiguas que los escritos sobre música de Boecio y Platón, mas espero que mis experiencias añadan una nueva perspectiva a un problema perenne.

Estoy profundamente agradecido al Board of Regents of the University of Washington, cuya invitación para impartir las John Danz Lectures me ha brindado la oportunidad para pensar en voz alta y sintetizar algunos de mis hallazgos sobre música africana. Agradezco a Robert

Kauffman que sugiriera esta invitación, así como a William Bergsma, Robert Garfias y tantos otros que me hicieron pasar un mes dichoso y estimulante en Seattle. En particular, quiero agradecer a Naomi Pascal su entusiasmo y sus consejos para preparar la publicación de estas conferencias y a Cyril Ehrlich por leer el manuscrito realizando muchos comentarios útiles, si bien asumo toda responsabilidad sobre cualquier deficiencia en el resultado final. Estoy convencido de que cualquier esfuerzo creativo es la síntesis de las respuestas de un individuo a todas las cosas buenas que otros le han dado, de modo que estos breves agradecimientos no son sino una mínima parte de la gratitud que debo a cuantos me han ayudado a apreciar y entender la música.

1. Sonido humanamente organizado

Etnomusicología es una palabra relativamente nueva, ampliamente usada para referirse al estudio de los diferentes sistemas musicales del mundo. Sus ocho sílabas no añaden ventaja estética alguna a las seis de «musicología», pero al menos nos sirven de recordatorio de que los miembros de muchas de las así llamadas «culturas primitivas» usaban escalas de siete notas y armonía mucho antes de haber oído jamás la música de Europa occidental.

Quizá necesitemos una palabra así de engorrosa para equilibrar un poco un mundo musical que amenaza con desvanecerse flotando entre nubes de elitismo. Necesitamos recordar que en la mayoría de los conservatorios se enseña sólo una clase concreta de música étnica, y que la musicología es, en realidad, una musicología étnica. Una facultad de música como la de la Universidad de Washington, con la creación de un subdepartamento de etnomusicología, música étnica o música negra, ha dado el primer paso hacia el reconocimiento de su papel en el mundo musical del mañana. Implícitamente, ha redefinido su música de manera más modesta, como un sistema

de teoría y práctica musical que emergió y se desarrolló durante un período determinado de la historia europea.

Más importantes que cualquier división arbitraria, etnocéntrica, entre música y música étnica, o entre música culta y música popular, son las distinciones que establecen diferentes culturas y grupos sociales entre música y no música. En último término, más que los logros musicales particulares del hombre occidental, son las actividades del Hombre Hacedor de Música las que revisten mayor interés y consecuencias para la humanidad. Si, por ejemplo, todos los miembros de una sociedad africana son capaces de ejecutar y escuchar de manera inteligente su propia música nativa, y si esa música no escrita, una vez analizada en su propio contexto sociocultural, muestra una variedad de efectos similar sobre las personas y tiene su fundamento en los mismos procesos intelectuales y musicales que hallamos en la llamada música «culta» europea, debemos preguntarnos por qué aptitudes musicales aparentemente generales deberían verse restringidas a unos pocos elegidos, precisamente en sociedades que se tienen por culturalmente más avanzadas. ¿Representa el desarrollo cultural un verdadero avance en sensibilidad humana y capacidad técnica, o es más que nada una diversión para las élites y un arma de explotación de clase? ¿Debe la mayoría tornarse «amusical» para que unos pocos se vuelvan más «musicales»?

La investigación etnomusicológica ha ampliado nuestro conocimiento de los diferentes sistemas musicales del mundo, pero aún no ha traído consigo la reevaluación de la musicalidad humana que demanda este nuevo conocimiento. La etnomusicología tiene el poder de revolucionar el mundo de la música y la educación musical siempre que se deje guiar por las implicaciones de sus

descubrimientos y se desarrolle como un método de estudio, y no sólo como un campo. Pienso que la etnomusicología debería ser algo más que una rama de la musicología ortodoxa que trate sobre música «exótica» o «popular»: podría encabezar nuevas formas de analizar la música y su historia. Las divisiones al uso entre música culta y música popular son inadecuadas y engañosas como herramientas conceptuales. Carecen de sentido y precisión como indicadores de diferencias musicales. A lo más, definen los intereses y actividades de distintos grupos sociales. Expresan una perspectiva similar a la del dicho que conjuga: «Yo toco música, tú eres cantante popular, él hace un ruido horrible». Lo que precisamos saber es qué sonidos y qué tipos de comportamiento han decidido las diferentes sociedades llamar «musicales». Y hasta que no sepamos algo más sobre esto, no podremos comenzar a dar respuesta a la pregunta: «¿Cuán músico es el hombre?».

Si los estudios en psicología de la música y los tests de musicalidad han fracasado a la hora de llegar a un acuerdo sobre la naturaleza de esta última, probablemente se deba a su carácter exclusivamente etnocéntrico. Así, las contradicciones existentes entre las diferentes escuelas de pensamiento podrían ser resultado de su propio etnocentrismo. Cuando la escuela de la Gestalt insiste en que el talento musical es algo más que un conjunto de atributos específicos dependiente de capacidades sensoriales, está en lo cierto; pero sólo en parte, puesto que no extiende su noción del conjunto holista a la cultura misma, a la cual pertenece la música. Cuando los oponentes a dicha escuela conceden una importancia fundamental a las capacidades sensoriales, también tienen razón, pues sin ciertas capacidades específicas no es posible ejecutar ni

percibir la música. Pero sus tests, como las teorías en que se basan, son también de un valor muy limitado y apenas más objetivos que otros de apariencia menos científica. Paradójicamente, esa loable intención de establecer pruebas objetivas y libres de contexto las hace fracasar, pues minimizan la importancia de la experiencia cultural en la selección y desarrollo de las capacidades sensoriales. Por ejemplo, un test de alturas musicales basado en los sonidos de un oscilador de frecuencias puede parecer más científico que otro basado en timbres culturalmente familiares, puesto que con él podemos controlar de manera precisa la intensidad y la duración de los sonidos. Pero los resultados de dicho test representan, en realidad, una distorsión de la verdad, dado que la percepción de las personas se verá totalmente perturbada por el uso de un medio no familiar.

Un ejemplo del etnocentrismo de todos los tests musicales que he conocido hasta la fecha servirá de crítica general, y también ilustrará por qué debemos ampliar nuestro campo de investigación si queremos descubrir qué capacidades se hallan involucradas en la musicalidad. El libro *Measures of Musical Talents* (Medida de los talentos musicales) de Carl Seashore, publicado en el año 1919, constituyó el primer test estandarizado de aptitud musical, y aunque posteriormente ha sido criticado, refinado y elaborado tanto por el propio Seashore como por otros investigadores, los procedimientos de valoración no han variado radicalmente. La base de los tests de Seashore es la discriminación de algún tipo. Puesto que la discriminación sensorial se desarrolla en el seno de la cultura, las personas pueden ser incapaces de expresar una distinción entre intervalos musicales que pueden oír, pero que acaso carezcan de significado en su propio sis-

tema musical. De modo similar, personas que usan sólo cuatro o cinco términos básicos de color pueden ser capaces de distinguir entre gradaciones más sutiles de color, por más que ignoren términos especiales de color como los que inventan los fabricantes de ropa de cara a la venta de la moda de temporada. Yo viví cerca de dos años en una sociedad rural africana, estudiando el desarrollo y expresión de la aptitud musical de sus miembros en el contexto de su experiencia social y cultural. La música es una parte muy importante en la vida de los venda del norte de Transvaal, en Sudáfrica. Hasta los colonos blancos, con su demencial lógica del *apartheid*, admiten enseguida que los venda son un pueblo muy musical. Sin embargo, frente a los tests de talento musical de Seashore, un brillante músico venda parecería un auténtico inepto, carente de oído. Puesto que su percepción del sonido es básicamente armónica, podría declarar, por ejemplo, que dos intervalos de cuarta y de quinta son el mismo. O que no existe diferencia entre dos perfiles melódicos visiblemente diferentes (*véase* el Ejemplo 2). Fuera del contexto social del sonido, los tests de timbre e intensidad resultarían irrelevantes para él. En todo caso, probablemente el sonido del oscilador lo desconcertaría al instante: puesto que no es un sonido de origen humano, no es música.

Está claro que los tests de aptitud musical sólo son relevantes en aquellas culturas con un sistema musical similar al del examinador. Y podemos seguir planteando más preguntas. ¿Qué utilidad tienen dichos tests, incluso dentro de la tradición cultural de la que proceden? ¿Qué es lo que miden realmente? ¿En qué medida se relacionan con la aptitud *musical*? ¿Cuán musical es esa aptitud que encuentra su expresión en la composición y la interpreta-

ción, y en qué condiciones puede surgir? No podremos responder a la cuestión de cuán músico es el hombre hasta que no sepamos qué rasgos del comportamiento humano son peculiares de la música –si es que hay alguno–. Podemos hablar libremente del genio musical, pero ignoramos qué cualidades de ese genio se restringen a la música, y si pueden o no encontrar expresión en otro medio. Tampoco sabemos en qué medida esas cualidades se hallan latentes en todo ser humano. Pudiera muy bien ocurrir que las inhibiciones sociales y culturales que impiden el florecimiento del talento musical tengan mayor importancia que cualquier aptitud individual que parezca facilitarlo.

«¿Cuán músico es el hombre?» La pregunta se encuentra relacionada con otras más generales, como «¿Cuál es la naturaleza del hombre?» y «¿Qué límites existen a su desarrollo cultural?». Es parte de una serie obligada de preguntas sobre el pasado y el presente de la humanidad, si es que queremos hacer algo más que avanzar ciegamente a tropezones hacia el futuro. Aunque carezco de una respuesta definitiva a la pregunta que da título a este libro, espero ser capaz de mostrar en los tres primeros capítulos cómo la investigación etnomusicológica puede resolver la mayor parte de estos problemas y, en la cuarta, por qué este tema resulta importante para el futuro de la humanidad. Hay tanta música en el mundo que es razonable suponer que la música, como el lenguaje y posiblemente la religión, es un rasgo específico de nuestra especie. Es posible incluso que procesos fisiológicos y cognitivos esenciales para la ejecución y la composición musical se hereden genéticamente y estén presentes, por tanto, en todo ser humano. Una mejor comprensión de éstos y otros procesos implicados en la producción de mú-

sica puede proporcionar la prueba de que los seres humanos son criaturas más capaces y extraordinarias de lo que la mayoría de las sociedades les han permitido ser. No hay que culpar por ello a la cultura en sí misma, sino al hombre, que toma equivocadamente la cultura como fin y no como medio. Así, vive *para* la cultura en lugar de vivir *más allá* de ella.

Consideremos las contradicciones entre teoría y práctica en materia de musicalidad en el tipo de ambiente burgués en el que yo crecí y en el que adquirí al parecer un cierto grado de competencia musical. (Digo «al parecer» porque un punto esencial de mi argumentación es que no sabemos con exactitud en qué consiste la competencia musical, ni cómo se adquiere.) Suena música mientras comemos y tratamos de conversar; suena también en el cine y el teatro; mientras estamos sentados en aeropuertos repletos de gente, y de manera detestable mientras esperamos a que el avión aterrice; suena todo el día en la radio; hasta en la iglesia pocos organistas conceden un minuto de silencio entre los diferentes momentos del ritual. «Mi» sociedad pretende que sólo un número limitado de personas son musicales, y sin embargo se comporta como si todas poseyeran esa capacidad básica sin la cual ninguna tradición musical resulta posible: la capacidad de escuchar y distinguir entre patrones de sonido. Los creadores de películas y series de televisión esperan conectar con una audiencia amplia y variada y, en consecuencia, cuando ponen música de fondo a la acción y los diálogos, están asumiendo implícitamente que las audiencias pueden discriminar entre estos patrones y responder a su llamada emocional, y que los escucharán y entenderán de la manera que pretende el compositor. Asumen que la música es una forma de comunicación y

que, en un contexto cultural compartido, determinadas secuencias musicales pueden evocar sentimientos de miedo, tensión, pasión, patriotismo, religiosidad, misterio, etc.

Los productores de cine tal vez no sean conscientes del fundamento de sus suposiciones, pero podemos dar por sentado que, si la experiencia las hubiera contradicho, habrían prescindido por superflua de toda música ambiental y de fondo. Al contrario, parece que su confianza en la musicalidad de las audiencias va en aumento, pues han ido abandonando la música de fondo continua en favor de una intensificación selectiva del drama. Esto podría no ser más que una respuesta a las presiones de los sindicatos de músicos, pero aun así el hecho es que los productores de cine siguen encargando bandas sonoras a compositores, con un coste considerable. Es interesante el hecho de que quienes parten de estas suposiciones sean hombres y mujeres cuyas actitudes hacia el arte y el beneficio comercial a menudo las contradicen. La formación de un productor en la cultura occidental debería haberle enseñado que no todas las personas son musicales, y que algunas son más musicales que otras. Pero su conocimiento y experiencia de la vida le llevan a rechazar inconscientemente esta teoría. El dogma capitalista le dice que la música es sólo para unos pocos escogidos, pero la experiencia capitalista le recuerda que *The Sound of Music* (El sonido de la música)[2] fue uno de los mayores éxitos de taquilla de todos los tiempos.

Enseguida viene a la cabeza una explicación de esta paradoja. En muchas sociedades industriales el mérito se

2. En España esta película se presentó en cartelera como *Sonrisas y lágrimas. [N. del T.]*

juzga generalmente en función de signos de productividad y beneficio inmediatos, así como de presunta utilidad dentro del marco de un sistema dado. La aptitud latente raramente se reconoce ni se alimenta, a menos que su portador pertenezca a la clase social adecuada o que muestre por casualidad alguna evidencia de lo que la gente ha aprendido a considerar como talento. Así, se juzga que los niños están dotados de buen o mal oído sobre la base de su capacidad para tocar música. Y, sin embargo, la existencia misma de un músico profesional, así como su necesario sostén económico, depende de oyentes que en un aspecto importante tienen que ser no menos capaces musicalmente que él. Deben ser capaces de distinguir e interrelacionar diferentes patrones de sonido.

Soy consciente de que -antes y después de la composición de la *Sinfonía «Sorpresa»* de Haydn- siempre ha habido públicos que escuchan la música con escasa atención, y de que, en una sociedad que ha inventado la notación, la música puede transmitirse dentro de una élite hereditaria sin necesidad de oyente alguno. Pero si adoptamos una visión de la música a nivel mundial y consideramos las tradiciones musicales carentes de notación, resulta claro que la creación y la ejecución de la mayor parte de la música obedece fundamentalmente a la capacidad humana para descubrir patrones de sonido e identificarlos en ocasiones posteriores. Sin procesos biológicos de percepción auditiva y sin consenso cultural sobre lo percibido entre por lo menos algunos oyentes, no pueden existir ni música ni comunicación musical.

En las discusiones sobre la aptitud musical se pasa por alto con demasiada frecuencia la importancia de la escucha creativa, cuando es tan fundamental para la música como lo es para el lenguaje. Lo interesante de los niños

prodigio no es tanto que algunos niños nazcan con dotes aparentemente excepcionales cuanto el hecho de que un niño pueda responder a los sonidos organizados de la música antes de que se le haya enseñado a reconocerlos. Sabemos también que niños que no son prodigio pueden ser igualmente receptivos a la música, aunque luego puedan no relacionarse con ella de una forma positiva ni busquen reproducir su experiencia.

En sociedades donde la música no se escribe, la escucha informada y precisa es tan importante y reveladora de la aptitud musical como la ejecución misma, puesto que supone el único medio de asegurar la continuidad de la tradición. La música es un producto del comportamiento de los grupos humanos, ya sea formal o informal: es sonido humanamente organizado. Y aunque diferentes sociedades tienden a tener ideas diferentes sobre lo que puede considerarse música, todas las definiciones se basan en algún consenso de opinión en torno a los principios sobre los cuales deben organizarse los sonidos. Dicho consenso es imposible sin un terreno de experiencia común, y sin que distintas personas sean capaces de oír y reconocer patrones en los sonidos que llegan a sus oídos.

En la medida en que la música es una tradición cultural susceptible de compartirse y transmitirse, no puede existir a no ser que al menos algunos seres humanos hayan desarrollado una capacidad para la escucha estructurada. La ejecución musical, como algo diferenciado de la mera producción de ruido, es inconcebible sin una percepción de orden en el sonido.

Si mi énfasis en la primacía de la escucha puede parecer exagerada, considérese lo que le ocurriría incluso a una tradición de música escrita si la mera ejecución se tomara como criterio de la aptitud musical. Los músicos saben

que es posible salir del paso con una ejecución mediocre o imprecisa, siempre que haya una audiencia que mira pero no escucha; e incluso audiencias que sí escuchan pueden estar educadas para aceptar en partituras familiares de Chopin o Beethoven flagrantes desviaciones que en un principio respondían a modas y terminaron volviéndose parte de una tradición pianística. La continuidad de la música depende tanto de las exigencias de audiencias críticas como de la provisión de intérpretes.

Cuando digo que la música no puede existir sin una percepción de orden en el ámbito del sonido, no estoy defendiendo que toda ejecución o composición musical haya de verse precedida por algún tipo de teoría de la música. Esto sería obviamente falso, tanto para la mayor parte de las grandes composiciones clásicas como para el trabajo de los así llamados músicos «populares». Lo que estoy sugiriendo es que, antes de emerger en forma de música, en la mente ha de haber alguna percepción de orden sonoro, sea innata o aprendida, o ambas.

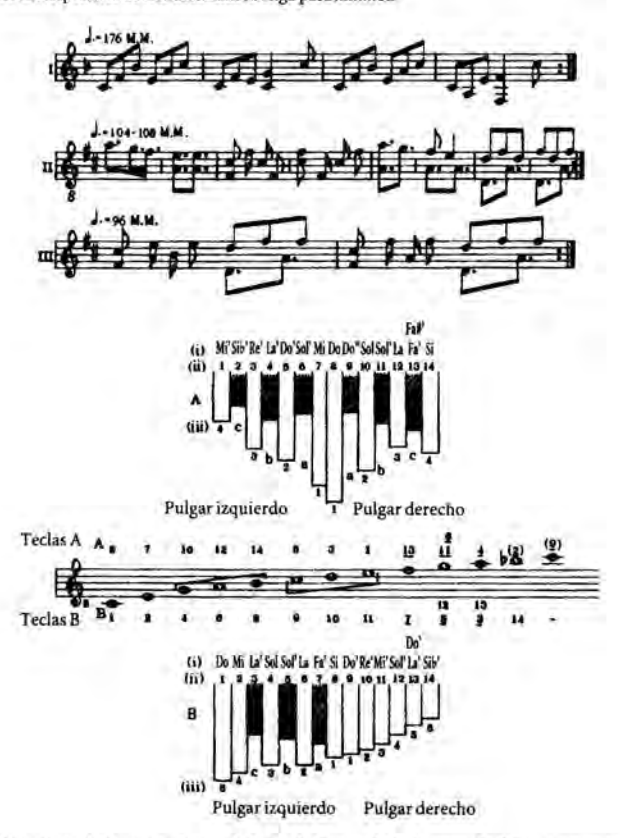
Estoy usando de manera deliberada el término «orden sonoro», subrayando experiencias de escucha de estímulos externos, porque quiero enfatizar que cualquier valoración de la musicalidad humana debe basarse en descripciones de un campo distintivo y acotado del comportamiento humano que denominaremos provisionalmente «musical». El orden sonoro puede ser creado de forma incidental como resultado de principios de organización no musicales o extramusicales, como por ejemplo la selección de agujeros sobre una flauta o de trastes sobre un instrumento de cuerda guardando espacios equidistantes. De manera similar, una carencia aparente de orden sonoro puede expresar disposiciones ordenadas de números, personas, fórmulas matemáticas o

cualquier otro elemento susceptible de ser transformado en sonido, como la aplicación de una curva sinusoidal en una máquina electrónica.

Si un compositor me dice que no debo esperar escuchar ningún orden «en las notas», pero que puedo observarlo en los modelos de círculos y conos que se le dan a los ejecutantes, o en los números que se le proporcionan a una máquina, prefiero llamar al ruido resultante magia reaccionaria antes que música de vanguardia; pero no podré excluirlo de cualquier estimación de la musicalidad humana. Si bien probablemente no pertenece al ámbito de conducta que incluye la música de los bosquimanos, los bemba, los balineses, Bach, Beethoven o Bartók, es sonido humanamente organizado, destinado a otros oídos humanos y posiblemente disfrutado por los amigos del compositor. Por tanto, tiene que ver con la comunicación y con las relaciones entre personas.

Este proceso de producción de sonido musical no es tan moderno ni sofisticado como sus creadores pretenden. Sencillamente, es una extensión del principio general de que la música debe expresar aspectos de organización humana o percepciones humanamente condicionadas de organización «natural». Yo observé un proceso similar en Zambia en 1961. Entre los nsenga del distrito de Petauke, los muchachos tocan pequeñas *mbiras kalimba* para divertirse, mientras pasean o se sientan a solas. Un análisis de las melodías que tocan muestra las relaciones existentes entre los patrones de movimiento de los pulgares izquierdo y derecho, los modelos rítmicos al pulsar las «teclas» y la disposición del propio «teclado» (*véase* la Figura 1). Las melodías no se parecen al resto de la música nsenga, pero ambos pulgares tocan polirritmias típicamente nsenga que en otros contextos serían ejecutadas por más de un músico.

Transcripciones de tres melodías nsenga para *kalimba*



Disposición de las «teclas» de una *kalimba* de 14 notas (A) y de una *ndimba* de 14 notas (B).

(i): Altura aproximada de las escalas utilizadas más habitualmente (transportadas).

(ii): Numeración de las «teclas» de izquierda a derecha del «teclado».

(iii): «Teclas» numeradas simétricamente de acuerdo con su uso en movimiento contrario por los pulgares derecho e izquierdo. Las «teclas» en sombra y los números subrayados por encima o debajo del pentagrama indican las alturas en la parte superior del «teclado».

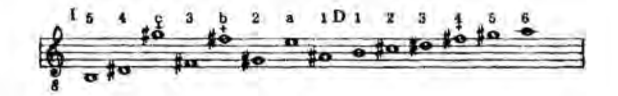
FIGURA 1. Comparación de melodías y «teclados» de las *mbiras kalimba* y *ndimba*, tocadas por los nsenga de Petauke, Zambia, ilustrando los orígenes culturales y físicos del sonido musical.

Bases rítmicas de las melodías para *kalimba*, tal y como revelan los análisis de las partes que tocan los pulgares izquierdo y derecho
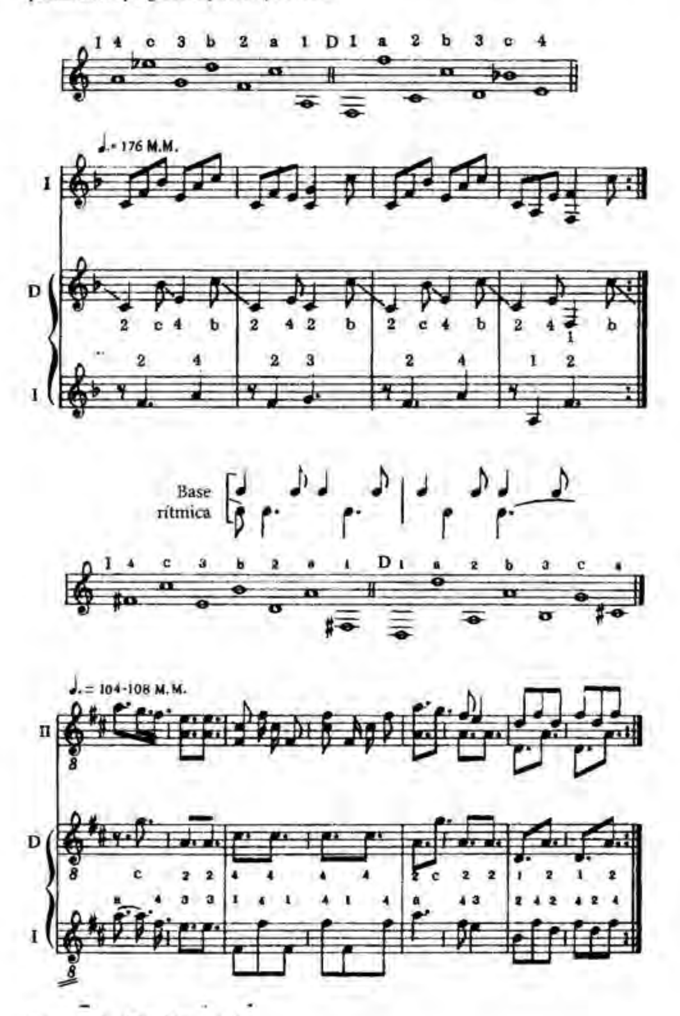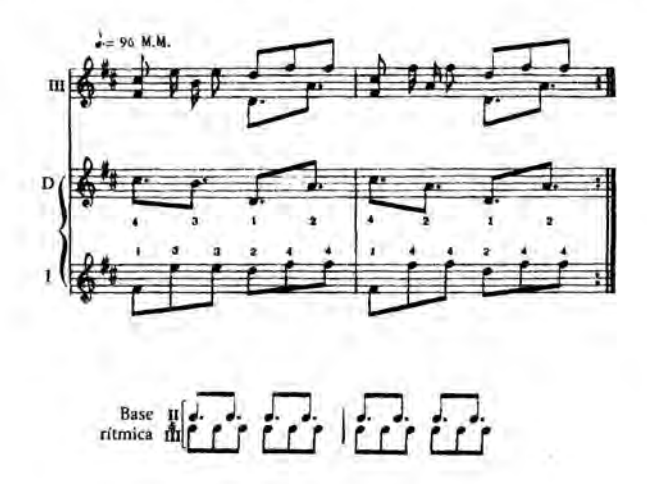


FIGURA 1. *Continuación*





Análisis de una melodía para *ndimba*
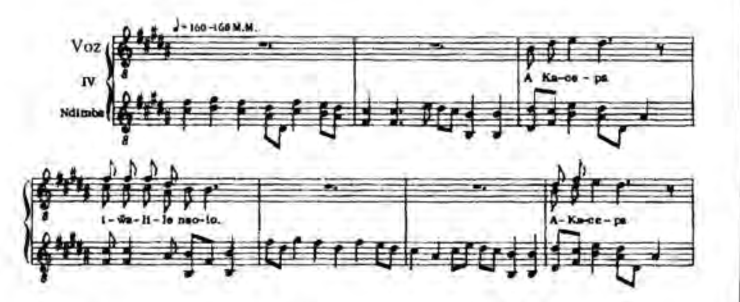


FIGURA 1. *Continuación*
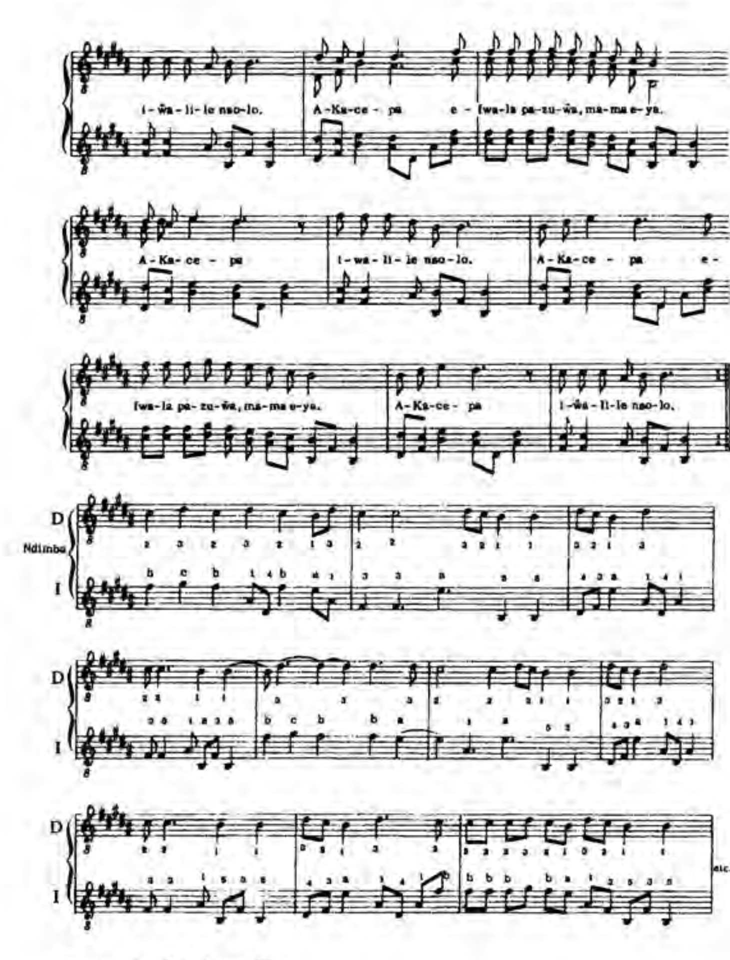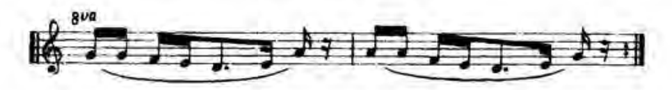


FIGURA 1. *Continuación*

Un instrumento similar llamado *ndimba* tiene un «teclado» diferente, más apropiado para el acompañamiento melódico que para la ejecución despreocupada aunque sometida a modelos. Quienes suelen tocar este instrumento son animadores públicos que cantan con o para audiencias numerosas. Aunque su música suene a menudo más sencilla que la que hacen los chicos, posee de hecho una arquitectura más propiamente musical, puesto que la relación pautada entre el movimiento del pulgar y el «teclado» se subordina a los requerimientos de una canción con letra, de manera tal que permita a otros cantar con el instrumento. Algunas de las melodías de los muchachos podrán ser más experimentales y vanguardistas, pero no llegan a mucha gente por carecer de una cualidad que los nsenga parecen desear para su música: el poder de reunir a la gente en hermandad.

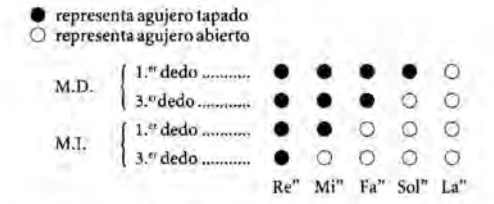
Es posible proporcionar más de un análisis de cualquier pieza musical, y de hecho se dedica gran cantidad de tinta a hacer precisamente eso. Pero debería ser posible realizar análisis exactos que indiquen dónde se han empleado procesos musicales y dónde extramusicales, así como cuáles fueron exactamente y por qué se recurrió a ellos. A cierto nivel de análisis, todo comportamiento musical se halla estructurado, ya sea por procesos biológicos, psicológicos, sociológicos, culturales o puramente musicales. Es tarea del etnomusicólogo identificar todos los procesos relevantes para una explicación del sonido musical.

La Figura 2 muestra un pasaje musical susceptible de interpretarse de al menos dos maneras. Pertenece a un conjunto de figuras cortas, repetidas, que se dan en una serie de melodías que toca un flautista nande (o konjo) de Butembo, en Zaire. A partir del contexto, resulta claro que procura placer al ejecutante y expresa principios fun-

Frase musical utilizada en música para flauta de Butembo



Digitación de la flauta de Butembo y sonidos que produce



Transformación	«Lenguaje»	MODELO	«Lenguaje»	Transformación
Tonalidad en la frase musical	ARMÓNICO		FÍSICO (agujeros tapados en la flauta: digitación)	Tonalidad en la frase musical
La	Dominante	TENSIÓN	1	Sol
Sol	Tónica	RELAJACIÓN	0	La
La	Dominante	TENSIÓN	1	Sol
Sol	Tónica	RELAJACIÓN	0	La

FIGURA 2. Dos interpretaciones posibles del mismo pasaje musical, utilizando un modelo de tensión/relajación y los «lenguajes» armónico y físico, respectivamente.

damentales de estructura musical. Lo que ya no resulta tan claro a partir de la música por sí sola es la naturaleza de tales principios. Un oyente adiestrado en la música étnica europea oiría aquí un movimiento de alejamiento y de regreso a un centro tonal, que aquél describiría en forma de secuencia tónica-dominante-tónica. Esto puede describirse de forma más general, en términos que han utilizado Hindemith y otros, como una secuencia musi-

cal que expresa relajación-tensión-relajación. El músico nande también podría concebir el pasaje como un movimiento de alejamiento y de regreso a un centro tonal, puesto que una gran parte de la música africana se halla estructurada de esa forma (aunque probablemente él no pensaría específicamente en términos de relaciones de dominante y tónica). Pero si consideramos su ejecución en relación con la experiencia física de tapar agujeros con los dedos, las relaciones tonales adquieren un sentido distinto. La relajación física al retirar los dedos de la flauta produce un sonido armónicamente tenso, mientras que la tensión física de tapar ciertos agujeros produce un sonido que es armónicamente relajado.

No sé cuál de estas interpretaciones es la correcta en el contexto de la sociedad nande y de la musicalidad de este intérprete particular, Katsuba Mwongolo, o si existe otra explicación alternativa. Pero estoy seguro de que en última instancia hay una sola y podría ser descubierta por un análisis de la música en la cultura que sea sensible al contexto. Al analizar estas melodías de flauta en 1955, yo trabajé con grabaciones anotadas y un instrumento de muestra que había aprendido a tocar. Pero no tenía experiencia de primera mano de la cultura del ejecutante ni evidencia de su sistema musical, pues había muy pocas grabaciones disponibles.

Puedo presentar con mayor confianza mis análisis del equilibrio entre factores físicos y musicales en la producción de las melodías que tocan los nsenga en las *mbiras kalimba* y *ndimba*, porque trabajé en Zambia en 1961 con los intérpretes y aprendí a tocar las melodías (aunque bastante mal), observé los diferentes contextos de ejecución y escuché y grabé otras piezas del repertorio nsenga. Sólo haciendo acopio de información musical y extramusical fue posible descubrir lo que estaba «en las notas».

Resulta posible improvisar tests musicales sobre el terreno, los cuales pueden proporcionar el único medio para descubrir o confirmar los principios que generan la composición musical. Por ejemplo, los jóvenes venda tocan dúos en ocarinas llamadas *zwipo ṱ oliyo* que hacen con pequeños frutos de varios diámetros (aproximadamente entre cuatro y medio y siete centímetros), en los que cortan un agujero grande para soplar y dos pequeños para tapar con los dedos. Las notas obtenidas varían según el tamaño de las esferas, pudiendo modificar la altura mediante el soplido del ejecutante. Para los dúos seleccionan pares de ocarinas que «suenen bien», de modo que su elección indica qué principios musicales esperan expresar. Yo desarrollé un test en el que dos jóvenes seleccionaban la combinación más satisfactoria de entre seis ocarinas de diferente afinación; el sonido de los duetos obtenido en estos instrumentos revelaba, por tanto, principios tonales y armónicos importantes para la música de ocarina en particular y para la música venda en general. La Figura 3 muestra tres de estos modelos junto con sus progresiones fundamentales y su secuencia armónica.

Estos tres ejemplos ilustran problemas existentes en el análisis de la música de cualquier compositor y de cualquier cultura. También subrayan los peligros de comparar músicas diferentes solamente sobre la base de su sonido. Aun cuando el significado de la música descanse en último término «en las notas» que percibe el oído humano, puede haber varias interpretaciones posibles de la estructura de un determinado patrón sonoro, así como un número casi infinito de respuestas individuales a dicha estructura, dependiendo del entorno cultural y el estado emocional de sus oyentes en un momento dado.

Tres dúos venda para ocarina
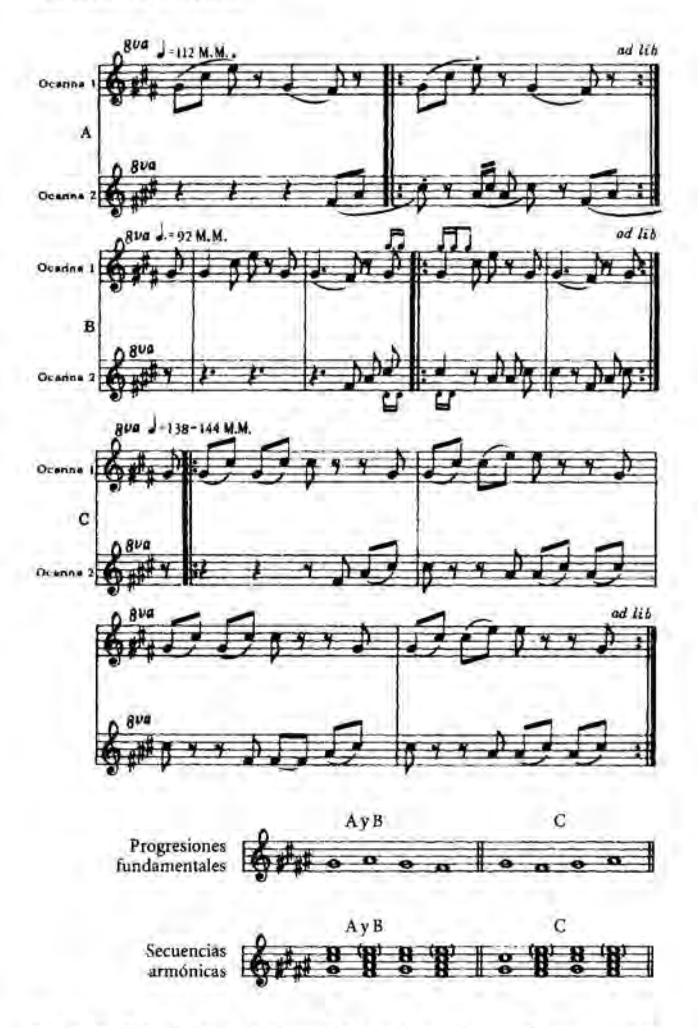


FIGURA 3. Principios tonal y armónico en la música venda para ocarina.

Diagrama a escala de dos ocarinas venda hechas a partir de frutos huecos (A: de *Strychnos spinosa Lam.*, la naranja silvestre; B: de *Oncoba spinosa Forsk*).

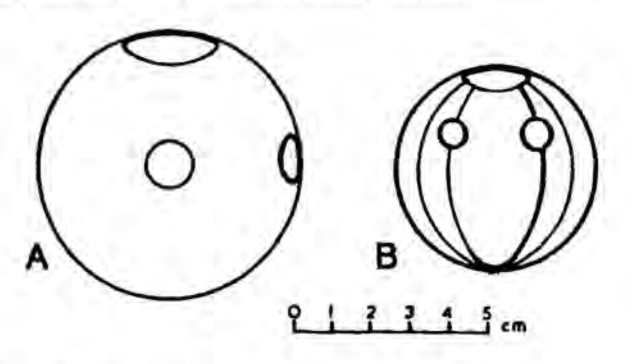


FIGURA 3. *Continuación*

De todos modos, el número de interpretaciones estructurales posibles puede reducirse en gran medida cuando el sistema musical de un compositor o una cultura singulares se examina en su contexto cultural total. Aun cuando un sistema está claramente articulado, una explicación estructural en términos de dicho sistema puede ser incompleta. Por ejemplo, sabemos mucho sobre la teoría y la práctica de la armonía en la música «culta» europea del siglo XIX, pero cuando analizamos la música de Hector Berlioz es útil saber que a menudo elaboraba los procedimientos armónicos sobre una guitarra, y que la estructura de este instrumento tuvo una gran influencia en sus secuencias de acordes.

Permítanme ilustrar mejor este problema analítico mediante una analogía con la lingüística estructural. Al hacerlo no estoy sugiriendo que la etnomusicología deba utilizar los métodos de la lingüística, aunque los objetivos

del análisis musical y del lingüístico puedan ser similares. No veo razón para asumir que la música sea un tipo de lenguaje, ni que tenga una relación estructural especial con el lenguaje, ni que los procesos lingüísticos sean necesariamente más fundamentales que cualesquiera otros entre las actividades humanas. No obstante, ciertos análisis del comportamiento lingüístico por parte de Eric Lenneberg y Noam Chomsky y sus colaboradores apuntan rasgos que tienen su correlato en la música. No me refiero tanto a hechos obvios como a que el sonido *si* posea un significado estructural y semántico diferente en idiomas distintos, o a que en inglés las palabras *sea* (mar), *see* (ver) y *see* (sede) sean diferentes[3], cuanto a la variedad de *estructuras* que pueden hallarse ocultas bajo las estructuras superficiales del lenguaje, esto es, en los patrones de palabras que podemos oír y a los cuales respondemos.

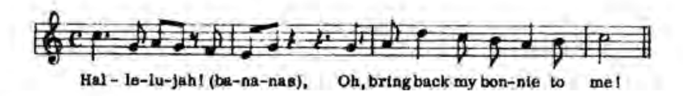
Los angloparlantes generalmente comprenden las cadenas de palabras de acuerdo con el contexto en que son escuchadas. Así, como señala Lenneberg, la cadena *they-are-boring-students* (son estudiantes aburridos), posee dos posibles interpretaciones sintácticas directamente relacionadas con dos posibles interpretaciones semánticas. La frase puede ser bien un comentario de los profesores sobre los estudiantes –|{|[*(They)*] [*(are)((boring) (students))*]}|–, en el cual *boring* es un adjetivo; o puede ser un comentario de los estudiantes sobre sus profesores –{[*(They)*] [*(are boring)(students)*] |}|–, ([los profesores] están aburriendo a los estudiantes), donde *boring* es una forma verbal conjugada. En muchos casos no hay una relación de uno a uno entre interpretaciones sintácticas y semánticas. Chomsky ha mostrado que, a nivel superficial, la estruc-

3. Palabras homófonas en inglés, que se pronuncian /si: /. *[N. del T.]*

tura de la frase con gerundio *the shooting of the hunters* (el disparo de los cazadores) puede ser una transformación, bien de la oración activa *hunters shoot* (los cazadores disparan) o de la pasiva *hunters are shot* (los cazadores son disparados).

Es a causa de este tipo de relación entre estructura superficial y estructura profunda por lo que no podemos considerar el lenguaje como un asunto consistente en rellenar con palabras ciertas casillas gramaticales de acuerdo con patrones aprendidos, al margen de los procesos cognitivos que subyacen a tales patrones. Existe una diferencia abismal entre la frase activa *John is eager to please* (John está deseoso de agradar) y *John is easy to please* (John es fácil de agradar), aunque en la superficie tan sólo se haya cambiado una palabra. De modo similar, no podemos sustituir el término *shooting* en la frase anterior por cualquier otro verbo similar sin tener en cuenta las implicaciones semánticas, lo que a su vez moviliza diferentes principios estructurales. En algunos contextos, puedo hablar de *The eating of the hunters* (La comida de los cazadores) del mismo modo que *The shooting of the hunters* (El disparo de los cazadores), pero en todos los contextos conocidos *The drinking of the hunters* (El beber de los cazadores) sólo posee una única interpretación estructural y semántica. En todo caso, las posibilidades lógicas siempre han de ser tenidas en cuenta, pues en algunas culturas la ambigüedad de frases tales como *The singing of the hunters* (El canto de los cazadores) o *The dancing of the hunters* (El baile de los cazadores), que parecerían ser en un principio transformaciones de oraciones activas, queda resuelta por medio de la idea de que un hombre pueda «ser cantado» o «ser bailado».

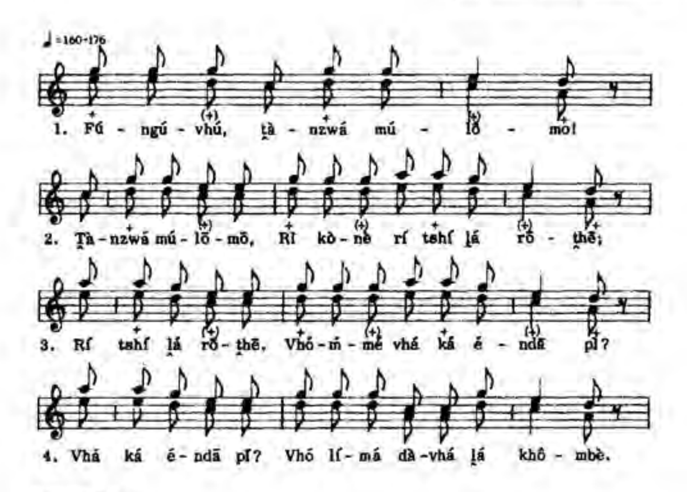
Las estructuras musicales, como las cadenas de palabras, pueden contemplarse como el resultado de rellenar con notas ciertas casillas de acuerdo con las reglas de una gramática musical. Pero ignorar las estructuras profundas conduce a confusión. En su libro *The Language of Music* (El lenguaje de la música), Deryck Cooke (1959) cita una conclusión humorística de un tipo de aproximación así al análisis musical. Un amigo suyo «afirmaba con seguridad» que «una canción cómica tan popular en su día, *Yes, we have no bananas (we have no bananas today)*» [Sí, no tenemos plátanos (hoy no tenemos plátanos)] se había creado de la siguiente manera:



EJEMPLO 1

Una ilustración más seria de la importancia que tienen las estructuras profundas en el análisis de la música lo proporcionan dos versiones diferentes de una canción infantil venda, *Funguvhu ṱanzwa mulomo!* (*véase* el Ejemplo 2). Ambas melodías son descritas por los informantes como «la misma», porque constituyen transformaciones melódicas de la misma estructura profunda, que es una secuencia esencialmente «armónica» a la cual la secuencia de palabras de la letra imprime su ímpetu rítmico y su perfil melódico. Las notas de una melodía son equivalentes armónicos de la otra.

El primer problema de cara a una evaluación de la musicalidad humana es, también, el problema central en la musicología y la etnomusicología. Se trata de la cuestión



EJEMPLO 2

de describir qué sucede en una pieza musical dada. No podemos aún explicar lo que de hecho conocemos de manera intuitiva como resultado de nuestra experiencia en la cultura, es decir, las diferencias esenciales entre la música de Haydn y Mozart, o entre la de los indios flathead y los sioux. No es suficiente conocer los rasgos distintivos de los conciertos para piano de Mozart, o de la orquestación en Beethoven: queremos saber exactamente cómo y por qué Beethoven es Beethoven, Mozart es Mozart y Haydn es Haydn. Cada compositor tiene un sistema cognitivo básico que imprime su sello en sus principales obras, al margen de las agrupaciones para las que fueran escritas. Dicho sistema incluye toda actividad cerebral involucrada en su coordinación motora, sus sentimientos y experiencias culturales, así como sus actividades sociales, intelectuales y musicales. Una descripción

precisa y exhaustiva del sistema cognitivo de un compositor proporcionará, por tanto, la explicación más fundamental y poderosa de los patrones que adopta su música. De modo similar, los estilos musicales vigentes en una sociedad dada serán plenamente entendidos como expresión de procesos cognitivos que pueden observarse, también, en la formación de otras estructuras. Cuando sepamos de qué manera intervienen tales procesos en la producción de los patrones de sonido que las diferentes sociedades llaman «música», estaremos en una mejor posición para valorar cuán músico es el hombre.

En su importante libro *The Anthropology of Music* (La antropología de la música), Alan Merriam (1964) abogó por el estudio de la música en la cultura. Pero los etnomusicólogos todavía tienen que producir análisis culturales sistemáticos de la música que expliquen cómo un sistema musical dado se integra en otros sistemas de relaciones. No basta con identificar un estilo musical característico en sus propios términos y examinarlo en relación con su sociedad (por parafrasear la definición de uno de los objetivos de la etnomusicología según Mantle Hood, quien ha hecho más por este tema que casi ningún otro etnomusicólogo vivo). Debemos reconocer que ningún estilo musical tiene «sus propios términos»; sus términos son los de su sociedad y su cultura, así como los de los cuerpos de los seres humanos que lo escuchan, crean e interpretan.

No podemos seguir estudiando la música como una cosa en sí misma cuando la investigación etnomusicológica deja claro que las cosas musicales no son siempre estrictamente musicales, y que la expresión de relaciones tonales en patrones de sonido puede resultar secundaria respecto a las relaciones extramusicales que representan las notas. Podemos estar de acuerdo en que la música es

sonido organizado en patrones aceptados socialmente; que la actividad musical puede contemplarse como una forma aprendida de conducta; y que los estilos musicales se basan en aquello que los seres humanos han decidido tomar de la naturaleza como parte de su expresión cultural, más que en aquello que la propia naturaleza les ha impuesto. Pero la naturaleza de la que el hombre extrae sus estilos musicales no es externa a él. Incluye su propia naturaleza, sus capacidades psicofísicas y las maneras en que dichas capacidades han sido estructuradas por sus experiencias con personas y cosas, las cuales forman parte del proceso adaptativo de la maduración en la cultura. No sabemos cuáles de tales capacidades psicofísicas -aparte del oído- resultan esenciales para hacer música, o si alguna de ellas es específicamente musical. Parece que las actividades musicales se hallan asociadas con zonas específicas del cerebro que no coinciden con los centros del lenguaje. Pero nunca sabremos en qué dirección indagar hasta que estudiemos esos procesos creativos que se hallan presentes en una ejecución de música aprendida, igual que lo están en un lenguaje aprendido.

La pretensión de la etnomusicología de constituir un nuevo método para analizar la música y su historia debe descansar en una suposición que no es aún de aceptación general, esto es, que dado que la música es sonido humanamente organizado, debería existir una relación entre los patrones de organización humana y los patrones de sonido que se producen como resultado de la interacción humana. A mí me interesa particularmente el análisis de las estructuras musicales porque supone el primer paso para comprender los procesos musicales y, por tanto, para evaluar la musicalidad. Probablemente nunca seremos capaces de comprender con exactitud cómo siente

otra persona una pieza de música, pero tal vez podamos llegar a comprender los factores estructurales que generan tales sentimientos. La atención a la función de la música en la sociedad es necesaria únicamente en la medida en que nos pueda ayudar a explicar sus estructuras. Aunque yo voy a examinar los usos y efectos de la música, me interesa fundamentalmente qué es la música, no para qué se utiliza. Una vez que sepamos lo que es, quizá seamos capaces de usarla y desarrollarla en formas ni siquiera imaginadas hasta la fecha, pero que puedan serle inherentes.

El sonido es el objeto, pero el hombre es el sujeto. Y la clave en la comprensión de la música son las relaciones existentes entre sujeto y objeto, los principios activos de organización. Stravinsky expresó esto con su característica perspicacia, al escribir a propósito de su propia música étnica: «La música nos es dada con el único objeto de establecer un orden en las cosas, incluyendo de modo muy particular la coordinación entre el *hombre* y el *tiempo*» (1936: 83). Cada cultura posee su propio ritmo, en el sentido de que la experiencia consciente se ordena en ciclos de cambio estacional, crecimiento físico, actividad económica, profundidad y amplitud genealógica, vida y más allá, sucesión política, y cualesquiera otros rasgos recurrentes a los que se dote de significación. Podemos decir que la experiencia de la vida ordinaria tiene lugar en un mundo en tiempo real. La cualidad esencial de la música es su poder para crear otro mundo de tiempo virtual.

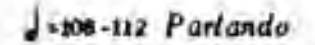
En el sistema musical de los venda, es el ritmo el que diferencia la canción *(u imba)* del habla *(u amba)*, de modo que los patrones de palabras recitadas con una métrica regular son denominados «canciones». Tanto Stravinsky
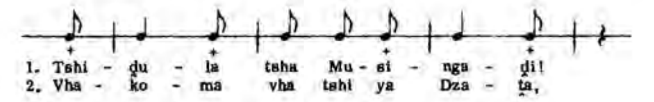
como los venda insisten en que la música implica la presencia del hombre; el traqueteo regular de una máquina o de una bomba para aspirar agua podrá sonar como los golpes de un tambor, pero ningún venda los consideraría música ni esperaría emocionarse con ellos, porque su orden no es producido directamente por seres humanos. El sonido de instrumentos electrónicos o de un sintetizador Moog no quedaría excluido de su ámbito de experiencia musical, en la medida en que es sólo el timbre y no el método de ordenación lo que queda fuera del control humano. La música venda no se basa en la melodía, sino en una animación rítmica de todo el cuerpo, de la cual la canción no supone más que una extensión. Por tanto, cuando creemos escuchar un silencio entre dos golpes de tambor, debemos comprender que para el ejecutante no se trata de un silencio. Cada golpe es parte de un movimiento corporal total en el que la mano o la baqueta golpea la membrana del tambor.

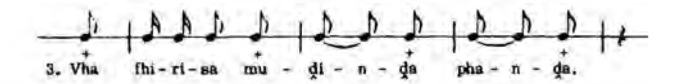
Estos principios se aplican, por ejemplo, a la canción infantil *Tshiḓula tsha Musingaḓi* (Ejemplo 3), que para los venda es música, no habla ni poesía.

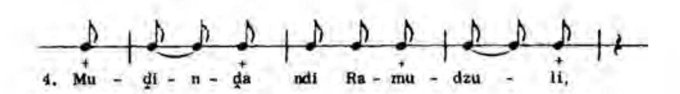
Podría esperarse que la parte fuerte recayera en las sílabas *-ḓu*, *tsha* y *-nga*, que se acentúan durante la ejecución. Pero cuando ellos acompañan con palmas la canción, lo hacen sobre las sílabas *Tshi*, *-la*, *-si* y *-ḓi*, de modo que no hay un silencio en la cuarta parte, sino un modelo global de cuatro partes repetidas cuantas veces se quiera, si bien nunca menos de una si se pretende que se considere como «canción» y no como «habla».

La música venda es abiertamente política, en el sentido de que se ejecuta en una variedad de contextos políticos, y a menudo para propósitos políticos específicos. También es política en el sentido de que puede involu-









EJEMPLO 3

crar a mucha gente en una poderosa experiencia compartida dentro del marco de su experiencia cultural y, en consecuencia, hacerles más conscientes de sí mismos y de sus responsabilidades recíprocas. *Muthu ndi muthu nga vhaṅwe*, dicen los venda: «El hombre es hombre a causa de sus asociaciones con otros hombres». La música venda nunca es una huida de la realidad, es una aventura al interior de la realidad: la realidad del mundo del espíritu. Es una experiencia de alumbramiento, en la cual la conciencia individual se alimenta de la conciencia colectiva de la comunidad y a partir de ahí se torna fuente de formas culturales más ricas. Por ejemplo, si dos percusionistas tocan exactamente el mismo ritmo aparente, pero manteniendo una diferencia individual, interna, de tempo o de pulso, producen algo más que la suma de sus esfuerzos individuales. Así, la combinación

de un pulso sencillo tocado por dos personas en tiempos diferentes produce:



EJEMPLO 4

Una combinación de ritmos yámbicos con la parte fuerte en distinta posición puede producir:

EJEMPLO 5

En la Figura 4 se ilustran otras combinaciones que muestran cómo la misma estructura superficial puede ser resultado de procesos diferentes, involucrando en cada caso a uno, dos o tres intérpretes.

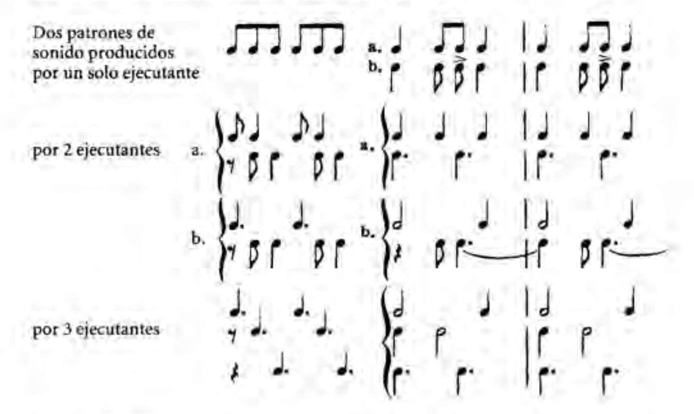


FIGURA 4. Distintas formas en las que las mismas estructuras superficiales de música pueden ser producidas por uno, dos o tres ejecutantes.

Describir estos patrones de sonido organizados de formas tan distintas como los mismos «objetos sonoros» simplemente porque *suenan* igual sería terriblemente equívoco. Aun reconocer la forma en que se producen tales sonidos, describiéndolos como ejemplos de polirritmia, resultaría inadecuado en el contexto de la música venda. Antes deben ser descritos en términos de los procesos cognitivos y conductuales que pertenecen al patrón de dicha cultura.

Un análisis cultural de los ritmos de la Figura 4 no se limitaría a señalar que se utilizan de tal y tal modo en una variedad de ocasiones. No consistiría en unas breves notas al programa esbozando el contexto de la música, sino en un dispositivo analítico que describa su estructura en tanto que expresión de patrones culturales. Así, ejecuciones con combinaciones de dos o tres intérpretes de ritmos que podrían de hecho ser ejecutados por uno solo no son meros ardides musicales: expresan conceptos de individualidad en comunidad, y de equilibrio social, temporal y espacial que se hallan también en otros tipos de música venda y en otros elementos de su cultura. Ritmos como éstos no podrían interpretarse correctamente a menos que los intérpretes actúen como directores de sí mismos y, al mismo tiempo, se sometan al ritmo de un director invisible. Es ése el tipo de experiencia compartida que los venda buscan y expresan en su manera de hacer música, y un análisis de su música que ignore tales hechos sería tan incompleto como un análisis de las *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi de 1610 que dejara de lado el marco litúrgico, las primeras obras sacras del compositor, sus años de servicio para los duques de Gonzaga y sus primeros experimentos en el terreno de la ópera.

Los análisis funcionales de la estructura musical no pueden separarse de los análisis estructurales de su función social. La función de las notas en sus interrelaciones no puede explicarse adecuadamente como parte de un sistema cerrado, sin hacer referencia a las estructuras del sistema sociocultural del cual forma parte el sistema musical, así como al sistema biológico al que pertenecen todos los creadores de música. La etnomusicología no es sólo un área de estudio que se ocupa de la música exótica, ni una musicología de lo étnico: es una disciplina que ofrece la esperanza de una comprensión más profunda de toda música. Si ciertas músicas pueden ser entendidas y analizadas como expresiones tonales de la experiencia humana en el contexto de diferentes tipos de organización social y cultural, no veo ningún motivo por el que no podamos analizar toda la música del mismo modo.

2. La música en la sociedad y la cultura

He descrito la música como sonido humanamente organizado. He defendido que deberíamos buscar relaciones entre los patrones de organización humana y los patrones de sonido producidos como resultado de la interacción organizada. Reforcé esta afirmación general mediante una referencia a los conceptos de música que comparten los venda del norte de Transvaal. Los venda también comparten la experiencia de *hacer* música, experiencia sin la cual habría muy poca música. La producción de los patrones de sonido que los venda llaman música depende, en primer lugar, de la continuidad misma de los grupos sociales que la ejecutan y, en segundo, del modo en que los miembros de estos grupos se relacionan entre sí.

Para averiguar lo que es la música y cuán músico es el hombre, necesitamos preguntarnos quién escucha y quién toca o canta en una sociedad dada, y por qué. Esta es una pregunta sociológica, y las situaciones en diferentes sociedades pueden compararse sin referencia alguna a las formas superficiales de la música. Aquí nos esta-

mos ocupando únicamente de su función en la vida social. En este aspecto puede no haber diferencias significativas entre la música negra, el country & western, el rock y el pop, la ópera, la música sinfónica o el canto llano. Lo que engancha a uno, a otro lo repele; no a causa de alguna cualidad absoluta presente en la música misma, sino por lo que la música ha venido a significar para esa persona en tanto que miembro de una cultura o grupo concreto. También debemos recordar que, aunque podamos tener nuestras propias preferencias personales, no debemos juzgar la eficacia de la música o los sentimientos de los músicos por las meras apariencias. Si un maestro de iniciación venda, viejo y ciego, escucha en silencio una grabación de la canción de iniciación *domba,* no podemos juzgar que esa música sea más o menos eficaz que una grabación de la banda de flautines celtas de Spokes Mashiyane de Johannesburgo, que lo aburre a él pero encandila a su nieto. No podemos sostener que los kwakiutl son más emocionales que los hopi porque su estilo de danza parezca más extático a nuestros ojos. En algunas culturas, como en ciertos tipos de música y baile dentro de una cultura, las emociones pueden encontrarse deliberadamente interiorizadas, lo cual no significa necesariamente que sean menos intensas. Las experiencias místicas o psicodélicas de un hombre pueden no ser vistas ni sentidas por sus vecinos, mas no por ello han de desecharse como irrelevantes para su vida en sociedad.

Los mismos criterios de juicio debieran aplicarse a las aparentes diferencias de complejidad de la música a nivel superficial, que tendemos a considerar desde el mismo punto de vista con que miramos otros productos culturales. Debido a que la creciente complejidad de co-

ches, aviones y muchas otras máquinas está relacionada con su eficacia como medios de comunicación, a menudo se asume que el desarrollo técnico en la música y el arte debe, de la misma manera, ser signo de una expresión mejor o más profunda. Sospecho que la popularidad de cierta música de la India en Europa y América no deja de estar relacionada con el hecho de que parece técnicamente brillante, al tiempo que agradable al oído, y que va acompañada de un filosofar profundo. Yo mismo, cuando trato de interesar a mis estudiantes en los sonidos de la música africana, sé que tiendo a atraer su atención hacia rasgos técnicos de la ejecución, porque son apreciados de manera inmediata. Y, sin embargo, la complejidad o simplicidad de la música es algo definitivamente irrelevante: la ecuación no debería ser «menos = mejor», ni «más = mejor», sino «menos o más = diferente». Es el contenido *humano* del sonido humanamente organizado lo que «atrapa» a la gente. Incluso si éste emerge como un exquisito giro melódico o armónico, como un «objeto sonoro» si se quiere, seguirá siendo el pensamiento de un ser humano sensible, y es dicha sensibilidad la que puede despertar o no los sentimientos de otro ser humano, de un modo parecido a como los impulsos magnéticos transmiten una conversación telefónica de un aparato al otro.

La cuestión de la complejidad musical sólo se torna importante al tratar de evaluar la musicalidad humana. Supongamos que argumento que, puesto que hay algunas sociedades cuyos miembros son musicalmente competentes en la misma medida que toda persona lo es en materia de lenguaje, la música puede ser también un elemento específico de la especie humana. Seguramente alguien objetará que la evidencia de una distribución

amplia de la aptitud para escuchar y ejecutar música entre los venda y otras sociedades aparentemente bien dotadas para la música no debería compararse con la distribución limitada de la aptitud musical en, pongamos, Inglaterra, debido a que la complejidad de la música inglesa es tal que sólo unos pocos podrían dominarla. En otras palabras, si la música inglesa fuera tan elemental como la venda, entonces, por supuesto, ¡los ingleses parecerían unos músicos tan universales como los venda! La conclusión implícita en este argumento es que el desarrollo tecnológico trae consigo un cierto grado de exclusión social: volverse audiencia pasiva es el precio que algunos tienen que pagar por pertenecer a una sociedad superior, cuya superioridad se apoya en la aptitud excepcional de unos pocos escogidos. Así, al elevar el nivel técnico de lo que se entiende por musicalidad, algunas personas habrán de quedar relegadas por su carencia de oído. Es sobre la base de tales suposiciones como la aptitud musical se alimenta o se anestesia en muchas sociedades industriales modernas. Tales suposiciones son diametralmente opuestas a la idea venda de que todos los seres humanos normales son capaces de hacer música.

La cuestión de la complejidad musical es irrelevante en cualquier consideración de la competencia musical universal. Primero, dentro de un sistema musical dado, una mayor complejidad superficial puede ser comparable a una mera extensión de vocabulario, la cual no altera los principios básicos de una gramática y resulta carente de sentido al margen de ella. Segundo, al comparar sistemas diferentes, no podemos asumir que la complejidad *superficial* implique una complejidad mayor desde un punto de vista musical ni cognitivo. En cualquier caso, la mente de cualquier ser humano es infinitamente más com-

pleja que nada que hayan producido culturas o individuos concretos. Sobre todo, a los oyentes parece importarles más la eficacia funcional de la música que su complejidad o simplicidad superficiales. ¿De qué sirve ser el mejor pianista del mundo, o escribir las composiciones más brillantes, si nadie quiere escucharlas? ¿Cuál es la utilidad humana de inventar o usar nuevos sonidos por los puros sonidos? ¿Significan algo los nuevos sonidos en la cultura venda, por ejemplo, en términos de nuevos grupos y de cambio social? ¿Por qué, entonces, cantar, bailar o tocar? ¿Para qué molestarse en mejorar la técnica *musical,* si el objetivo de la interpretación es compartir una experiencia *social?*

Las funciones de la música en sociedad pueden ser factores decisivos en la promoción o inhibición de la aptitud musical latente, así como en la elección de materiales y conceptos culturales a partir de los cuales componer. No seremos capaces de explicar los principios de la composición y los efectos de la música hasta que no comprendamos mejor la relación entre experiencia musical y experiencia humana. Si describo algunas de las funciones de la música en la sociedad venda, quizá ese nuevo conocimiento pueda estimular una mejor comprensión de procesos similares en otras sociedades. Realmente, ésa ha sido mi propia experiencia. A partir de mi estancia inicial de dos años en el distrito Sibasa, en 1956 y 1958, y como resultado de posteriores trabajos de campo en otras partes de África, he llegado a comprender mi sociedad con más claridad y he aprendido a apreciar mejor mi propia música. No sé si estos análisis de la música venda son o no correctos. Me he beneficiado mucho de las críticas de algunos venda que fueron tan amables como para discutir conmigo mis pruebas y mis conclusiones; pero po-

drían darse otras interpretaciones que se nos hayan escapado. Sea cual fuere el juicio final sobre mis análisis de la música venda, espero que mis descubrimientos puedan servir en alguna medida para devolver las condiciones de dignidad y libertad en las cuales se desarrolló originalmente su tradición musical.

Existen cerca de treinta mil venda, la mayoría de los cuales vive en la zona rural subdesarrollada que les quedó cuando colonos blancos ocuparon el resto de sus tierras para dedicarlas a actividades agrícolas y mineras. Comparada con los cerca de doce millones de surafricanos negros repartidos casi a partes iguales entre los grupos lingüísticos zulú, xhosa y sotho-tswana, la población venda puede parecer insignificante. Aun así, el Gobierno blanco surafricano ha mostrado gran interés por ellos, realizando maniobras militares de importancia en el que se considera su territorio, pues los venda viven en torno a las montañas Zoutpansberg, justo al sur del río Limpopo, la frontera norte de la República blanca de Suráfrica. Desde que llegué allí en 1958, un número creciente de blancos se ha ido asentando en ese territorio antaño reservado para la población negra.

En 1899 los venda fueron los últimos surafricanos en someterse al dominio bóer. Y se encuentran bien situados para ser los primeros en obtener su total libertad. Los antepasados de algunos clanes venda vivían en esta tierra mucho antes de que los blancos desembarcaran en El Cabo, y fueron capaces de mantener su identidad incluso tras haber aceptado el dominio de invasores negros del norte, hace cerca de doscientos años. Los venda son pacifistas convencidos y tienen un refrán que dice: *Muḓi wa gozwi a u na malila* (En casa del cobarde, no existe llanto). Cuando su país fue más tarde invadido

desde el sur por gentes de color que huían del avance de los blancos, los venda prefirieron retirarse a la seguridad de sus montañas y esperar a que pasaran. Son poco proclives a aceptar innovaciones culturales o incorporar extraños en su sistema político en términos que puedan disminuir, más que incrementar, la cooperación y la «humanidad» *(vhuthu)* en su sociedad. Por otra parte, durante la última mitad del siglo XIX, los venda adoptaron y aceptaron como «canciones del pueblo venda» varias canciones y estilos musicales foráneos, procedentes de sus vecinos del norte y el sur.

Puede parecer sorprendente que un pueblo con tal disposición musical haya mostrado tan poco interés, y comparativamente tan poca aptitud, por los sonidos y técnicas de la música europea. Las razones son en parte técnicas, pero principalmente políticas. En cuanto a lo primero, el tipo de música difundido desde misiones y escuelas ha sido a menudo el más aburrido de la música institucional europea. E incluso la mejor de las músicas ha sido invariablemente distorsionada por la forma de enseñanza de los blancos. No ha existido un contacto real con las fuentes originales de ese lenguaje, para ellos tan poco familiar. Ninguno de los europeos que han transmitido aquí esa tradición era un músico consumado, con lo que muchas veces tanto ellos como los africanos a los que habían formado se sentían tan inseguros sobre la lectura correcta de las partituras como sus alumnos. Los «expertos» blancos les han asegurado que el sentimiento y la expresión (que con frecuencia equivalen a llevar brillantes uniformes en los concursos interescolares de canto) son más importantes que la precisión. Ésta es una noción completamente ajena a la música tradicional venda, en la cual la precisión siempre se espera y
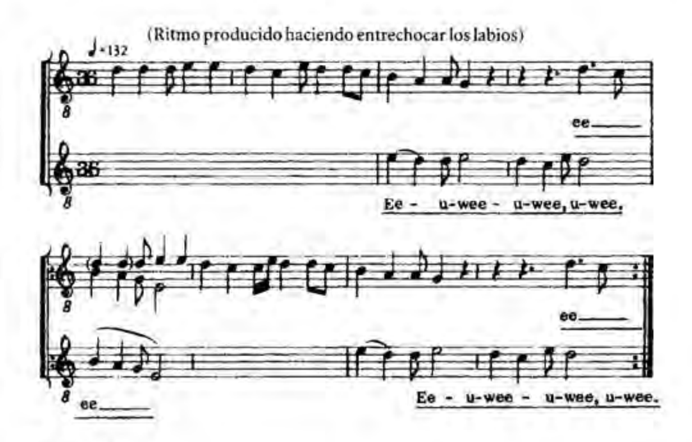
el sentimiento se da por supuesto. Es, no obstante, una noción lo suficientemente fuerte como para haber tenido efectos desastrosos en el proceso de asimilación de la música europea. De modo que no es sorprendente que los venda, aparentemente tan bien dotados para la música, hayan sido en general incapaces de excelencia alguna en la ejecución de la música europea incluso cuando lo han intentado.

Probablemente, los factores políticos hayan tenido mayor importancia que las barreras técnicas que acabo de describir. Aunque el *gospel* y la educación traídos por los misioneros fueron en principio bien recibidos por los venda, la administración blanca y la explotación comercial subsiguientes no lo fueron. Desde 1900 los venda no han podido retirarse a sus refugios de montaña, como solían hacer ante invasiones precedentes. Han sido reducidos por una fuerza física superior a soportar un sistema autoritario que contradice la democracia tradicional africana. ¿Hay que sorprenderse, pues, de que la indiferencia e incluso la hostilidad hacia la música europea acompañaran su resistencia a la dominación blanca? La reacción general a la música europea está en consonancia con la función de la música en su sociedad y debe verse como un fenómeno tanto sociológico como musical.

Gran parte de la música venda es ocasional y su interpretación es un signo de la actividad de grupos sociales. La mayoría de los adultos venda sabe qué está pasando en un momento dado con sólo escuchar sus sonidos. Durante la iniciación de las adolescentes, cuando se lleva a una chica al río o se la trae de vuelta de su iniciación, las mujeres y muchachas que la acompañan van avisando a la gente de su proximidad mediante una can-

ción especial, en la cual agitan el labio inferior con el dedo índice.
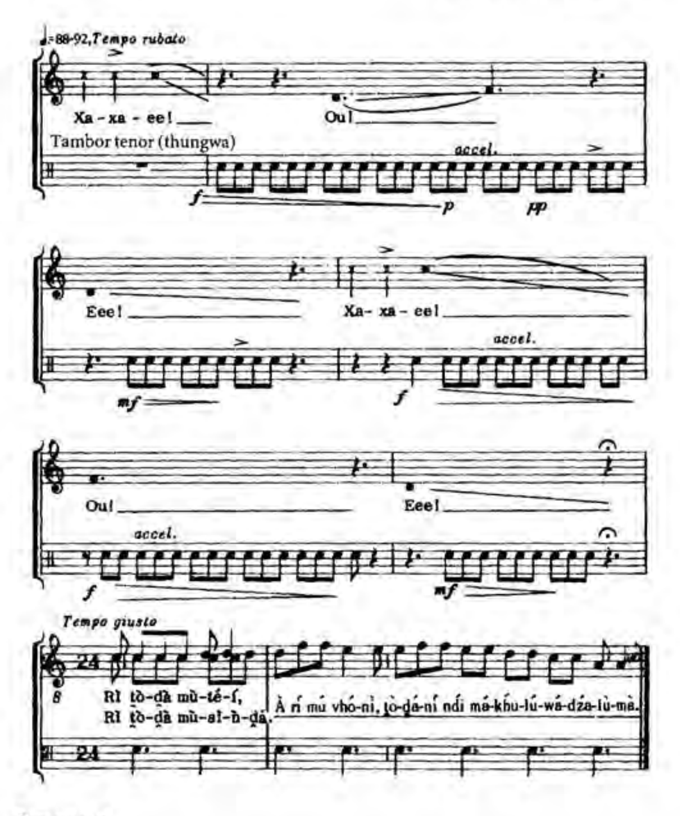
La siguiente canción, con su inusual preludio, indica que están sacando a una novicia de su casa para la iniciación. La melodía puede ser reconocida a distancia hasta por aquellas personas que no puedan oír la letra con claridad.



EJEMPLO 6
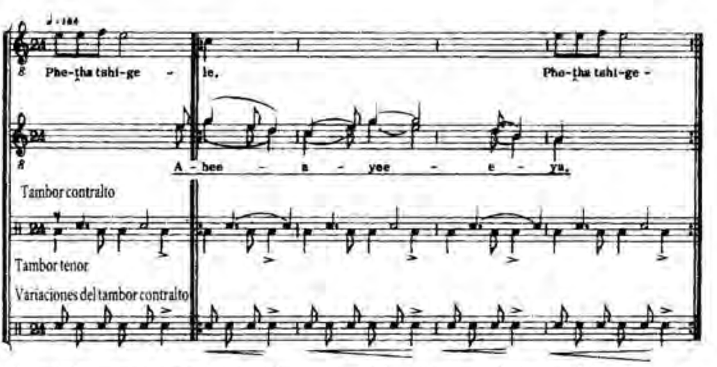
Durante las varias fases de que constan las escuelas de las adolescentes, se les proporciona instrucción tanto directa como indirecta por medio de danzas de contenido simbólico que a menudo suponen un extenuante ejercicio físico, interpretadas con una variedad de complejos ritmos. Una canción les dice a las muchachas que no sean chismosas.

Los venda aprenden a comprender los sonidos de la música de la misma manera que entienden el habla. Se



EJEMPLO 7

distinguen no menos de dieciséis estilos diferentes, con diferentes ritmos y combinaciones de cantantes e instrumentos, y dentro de éstos existen ulteriores subdivisiones de estilo, así como diferentes canciones dentro de cada división. Por ejemplo, en la escuela de iniciación *sungwi* de muchachas existen cuatro tipos principales de canción:



El uso de las manos izquierda y derecha (que puede invertirse) para las partes del tambor se indica mediante la dirección de las plicas de las notas.

EJEMPLO 8

1. *Nyimbo dza u sevhetha* (canciones para bailar en corro). Las cantan las muchachas mientras bailan en un círculo en dirección contraria a las agujas del reloj alrededor de los tambores. El tempo de las canciones es rápido y se cantan en la escuela con más frecuencia que ningún otro tipo de canción. Junto con ellas se incluyen otras dos canciones con ritmos especiales: una «canción de retirada» *(luimbo lwa u edela,* literalmente «canción para dormir») que cierra siempre cada sesión; y una canción de reclutamiento *(luimbo lwa u wedza,* literalmente «canción para ayudar a una persona a cruzar un río»), que se canta cuando los miembros de mayor rango salen a reclutar.

2. *Nyimbo dza vhahwira* (canciones de los danzantes enmascarados). Se cantan cuando los danzantes enmascarados bailan frente a las muchachas. El tempo es variable, con episodios rápidos y lentos para acompañar diferentes fases del baile y ritmos distintivos para marcar los diversos pasos.

3. *Nyimbo dza dzingoma* (canciones para ritos especiales). Acompañan ciertas duras pruebas que deben superar las novicias durante la segunda fase de su iniciación. Cada una posee un modelo rítmico característico.

4. *Nyimbo dza milayo* (canciones de las leyes de la escuela). Las cantan las novicias, así como cualquier iniciado que se halle presente. Se arrodillan en el suelo junto a los tambores mientras *muluvhe*, la muchacha nombrada para estar a cargo de las novicias, encabeza el canto.

La Figura 5 resume los diferentes tipos de música comunitaria reconocidos por los venda, e indica las épocas del año en que pueden o no ejecutarse.

Aunque los venda generalmente clasifican la música de acuerdo con su función social y a menudo el nombre de la función coincide con el de la música, los criterios discriminativos son formales y musicales. Es por su sonido, y en particular por su ritmo y por el arreglo de partes vocales e instrumentales, por lo que se reconoce la función de la música. No hay contextos exclusivos para las canciones, si bien generalmente la manera de interpretarlas viene determinada por el contexto. Así, una canción de la cerveza puede ser adaptada como canción de juego para la iniciación femenina *domba*, en cuyo caso se añadirá acompañamiento de tambores y la forma de llamada-respuesta será reelaborada como una secuencia de frases melódicas intercaladas. De modo similar, ciertas transformaciones de la danza nacional, la *tshikona*, pueden interpretarse instrumentalmente. Suenan de un modo diferente, pero se les sigue llamando *tshikona* y se conciben como variaciones de un tema en el «lenguaje» de los distintos instrumentos.

Cuando los venda discuten o clasifican diferentes tipos de canción, generalmente distinguen entre canciones que

son propias de la función y aquellas que han sido adoptadas y adaptadas. Como creo que es un fenómeno común en la música del África central y del sur que precisa una cuidadosa investigación de campo, mencionaré un ejemplo particularmente bueno que encontré trabajando con los gwembe tonga de Zambia. Grabé lo que me había sido descrito como una «canción de molienda», y el contexto dejaba pocas dudas sobre su función. En un contexto muy diferente se me describió la misma canción como un baile *mankuntu* de jóvenes, y el nuevo contexto tampoco dejaba lugar a dudas. Las únicas diferencias entre ambas ejecuciones estaban en su ritmo, su tempo y su contexto social. De hecho, la canción no era una canción de molienda, sino una canción cantada al moler. Resultó ser una canción de danza *mankuntu* popular en aquel momento, y el uso que de ella hacían las mujeres al moler sería comparable a alguien que cantara *Campana sobre campana* mientras friega los platos de la comida de Navidad[4].

La clasificación de las canciones por parte de los nativos según su forma y su función puede proporcionar importantes evidencias de los procesos de transformación musical y extramusical aceptables en esa cultura. También puede resultar relevante en la valoración de los efectos de la música. Por ejemplo, hay una canción venda sobre soledad y muerte que en una ocasión escuché cantar durante una fiesta con gran gusto y sin asomo alguno de pesadumbre. Otra vez, hablando con un viejo y ciego maestro de iniciación, repentinamente comenzó a cantar

4. En el original, Blacking menciona *Hark, the Herald Angels Sing!*, una de las canciones navideñas más populares en los países anglosajones. *[N. del T.]*

MÚSICA COMUNITARIA DE LOS VENDA

Octubre	Noviembre	Diciembre	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Septiembre
Tshimedzi	Ḽara	Nyendavhusiku	Phando	Luhuhwi	Ṱhafamuhwe	Lambamai	Shundunthule	Fulwi	Fulwana	Ṱhangule	Khubvumedzi

TRABAJO ——————— - - - - - - - - ———→ DESCANSO ———→
EXÁMENES ESCOLARES VACACIONES ESCOLARES VACACIONES ESCOLARES

PRIMAVERA V E R A N O O T O Ñ O I N V I E R N O PRIMAVERA
t s h i l i m o tshifhefho vhuriha o mariha
ÉPOCA DE ARADA luṱavula mavhuya-haya madzula-haya
ÉPOCA DE VOLVER A CASA ÉPOCA DE QUEDARSE EN CASA

LLUVIAS LLUVIAS TORRENCIALES NO PASTOREO
LOS ANIMALES PASTAN LIBREMENTE EN LOS CAMPOS DE MAÍZ

SIEMBRA LIMPIA DE HIERBAS PRIMEROS MAÍCES VERDES zwikoli SIEGA
RECOGIDA DE FRUTOS SILVESTRES

PARA ARAR PARA DESHERBAR PARA TRILLAR Y CONSTRUIR CASAS

CANCIONES DE TRABAJO nyimbo dza davha
1 CANCIONES DE MOLIENDA mafhuwe - - - - - - REGALOS DE CERVEZA mirula - - - - -
CANCIONES DE CERVEZA malende DE DONANTES DE ESPOSA A TOMADORES DE ESPOSA who-makhulu vhakwasha

2 CANCIONES DE NIÑOS nyimbo dza vhana HISTORIAS Y CANCIONES ngano A CASA TRAS LA PUESTA DE SOL
DANZAS DE JUEGO, dzombo, nzekenzeke, tshinzerere, tshifhase
AL AIRE LIBRE EN NOCHES DE LUNA

3 DANZAS DE CHICAS CON TAMBORES tshigombela - - - - - -
4 DANZAS DE CHICOS CON FLAUTAS DE CAÑA (pentatónicas) Y TAMBORES
tshikanganga, givha, visa - - - - - - - - - - -

5 m a b e p h a EXPEDICIONES MUSICALES tshikona tshigombela tshigombela
Retorno de la ciudad en Semana Santa tshikanganga etc. tshikona, tshikanganga etc.

6 ESCUELA DE CIRCUNCISIÓN DE CHICOS m u r u n d u

7 ESCUELA DE CIRCUNCISIÓN DE CHICAS sungwi o musevhetho SESIONES DE UNOS TRES MESES A LO LARGO DEL AÑO CON PERIODOS DE DESCANSO

8 DANZAS DE POSESIÓN tshele (lit. maraca pequeña) SE DANZA DENTRO DE LA CASA CUANDO LA ENFERMEDAD ES ATRIBUIBLE AL DESEO DE LOS ESPÍRITUS DE ENTRAR EN EL CUERPO DEL ENFERMO ngoma dza midzimu, na dza malombo (lit. tambores de los espíritus posesivos). SE TOCA AL AIRE LIBRE DE 4 A 6 DÍAS

9 ESCUELA DE INICIACIÓN DE CHICAS vhusha SE CELEBRA AL ANUNCIAR AL JEFE LA PUBERTAD DE UNA CHICA. CADA SESIÓN DURA 6 DÍAS

10 ESCUELA DE INICIACIÓN DE CHICAS t s h i k a n d a
SÓLO ANTES DEL COMIENZO DE LA DOMBA EN UN DISTRITO. DURA UN MES

11 ESCUELA DE INICIACIÓN PREMARITAL DE CHICOS Y CHICAS d o m b a
DIRIGIDA POR DIRIGENTES Y JEFES EN INTERVALOS DE UNOS CINCO AÑOS EN CADA DISTRITO, Y TRAS EL ACCESO AL PODER DE UN NUEVO DIRIGENTE

12 DANZA NACIONAL CON FLAUTAS DE CAÑA (heptatónicas) Y TAMBORES t s h i k o n a
PARA LA INSTALACIÓN DE UN DIRIGENTE O LA CONMEMORACIÓN DE SU MUERTE. PARA LOS RITOS SACRIFICIALES THEVHULA EN LA TUMBA DE LOS ANCESTROS DE DIRIGENTES. EN CUALQUIER OCASIÓN DE IMPORTANCIA

13 MÚSICA DE LAS IGLESIAS SEPARATISTAS nyimbo dza zion

14 MÚSICA DE LAS IGLESIAS DIRIGIDAS POR EUROPEOS nyimbo dza vhatendi

15 MÚSICA DE ESCUELA nyimbo dza tshikolo

16 MÚSICA LIGERA SECULAR MODERNA, JAZZ, etc. nyimbo dza tshikhuwa dza dzhaivi etc.
PARA BODAS, CUMPLEAÑOS, FIESTAS SOCIALES, etc. SE APRENDE MEDIANTE CONTACTOS URBANOS, DISCOS, etc.

Nota: Las líneas continuas indican ejecuciones diarias o, al menos, regulares durante el periodo marcado.
Las líneas discontinuas indican ejecuciones intermitentes.

FIGURA 5. Diagrama que muestra los diferentes tipos de música comunitaria reconocidos por los venda, con indicación de las épocas del año en que pueden o no ser interpretados.

esa misma canción. Estaba a punto de ponerse en pie para bailarla cuando su hijo lo detuvo, diciendo: «¡No bailes, anciano!». Puesto que su padre estaba cantando una canción triste debía sentirse embargado de tristeza, y en consecuencia no tenía objeto intensificar la emoción por medio del baile, especialmente ante el riesgo de que se cayera y se hiciera daño. El hijo estaba profundamente conmovido, pero cuando le pregunté sobre la canción se limitó a responder que se trataba sencillamente de una canción para beber cerveza. Podría haberla descrito como una «canción de lamento», pero prefirió dar su clasificación formal.

El valor de la música en sociedad y sus efectos diferenciales sobre las personas pueden ser factores esenciales en el crecimiento o la atrofia de las aptitudes musicales, y el interés de los individuos puede radicar menos en la música en sí misma que en las actividades sociales que la acompañan. Por otro lado, sin cierta motivación extramusical la aptitud musical tal vez nunca se desarrolle. Por cada niño prodigio cuyo interés y aptitud acabaron extinguiéndose porque no le era posible relacionar su música con la vida junto a sus compañeros, debe de haber miles de personas que aman de adultos la música como parte de su experiencia vital y se arrepienten profundamente de haber abandonado la práctica de un instrumento, o de que nunca les enseñaran a tocarlo. Aunque algunos programas de educación musical han comenzado a subsanar considerablemente este conflicto, la combinación de actividad social, física y musical aún no es en ellos tan total como en la sociedad venda. Cuando contemplé a los jóvenes venda desarrollar al mismo tiempo sus cuerpos, su amistad y su sensibilidad en la danza comunitaria no pude dejar de lamentar los cientos de tardes

malgastados en los campos de rugby y los rings de boxeo. No fui criado para cooperar, sino para competir. Hasta la misma música se me ofreció como una experiencia más competitiva que compartida.

Aunque la estructura de la mayor parte de la música venda exige un alto grado de cooperación en la interpretación, sería erróneo sugerir que todas las experiencias musicales y sociales son igualmente compartidas. Por ejemplo, en el último día de la iniciación femenina *tshikanda,* las maneras sombrías y reservadas de las novicias contrastan vivamente con el entusiasmo en el canto y la danza por parte de las mujeres adultas que lo dirigen y de los demás iniciados presentes. Aun aceptando que las chicas han de poner en escena una representación de desapego y humildad, es difícil creer que sencillamente estén simulando resignación e indiferencia ante la música que se les pide que interpreten. Cuando les pregunté sobre sus reacciones, detecté una diferencia significativa entre la respuesta de las chicas, «Es la costumbre», y la de los adultos, «Es la costumbre. ¡Es bonito!».

De modo similar, los excitantes ritmos de la danza de posesión venda *(ngoma dza midzumi)* no ponen en trance a cualquier venda. Sólo caen en trance miembros del culto, y eso sólo cuando están bailando en su propio hogar, que resulta familiar a los ancestros que les poseen. La eficacia de la música depende del contexto en que se ejecute y escuche. Pero en último término depende de la música, como descubrí en una ocasión en que yo mismo estaba tocando uno de los tambores. Los danzantes van ocupando por turnos el centro de «la escena», y al principio no hubo quejas sobre mis esfuerzos. Sin embargo, pronto comenzó a bailar una señora mayor de quien se esperaba que cayera en trance, dado que la música estaba

tocándose para su grupo de culto. Pasados unos minutos se detuvo e insistió en que me sustituyeran. Se quejaba de que yo estaba arruinando el efecto de la música al «acelerar» el tempo: lo justo, supongo, como para inhibir la llegada del trance.

La forma en que la música de la danza de posesión se vuelve eficaz sugiere que el parentesco es un factor tan importante como el ritmo musical en los efectos sobre las personas. Pero los factores decisivos no son tanto el vínculo de sangre como sus implicaciones sociales, y no tanto la música como su entorno social y las actitudes desarrolladas hacia ella. Después de todo, si la música de la danza de posesión tiene el poder de hacer que una determinada mujer «caiga» en trance, ¿por qué no habría de tener ese mismo efecto sobre otra? ¿Es la situación la que inhibe los, por lo demás, poderosos efectos de la música? ¿O resulta la música impotente sin el refuerzo de un conjunto especial de circunstancias sociales? Son evidencias de este tipo las que me vuelven escéptico sobre los tests de asociación musical que se plantean a los sujetos en contextos artificiales, asociales, que nunca imaginaron los creadores de la música. En tales condiciones, ésta no puede dejar de carecer de sentido, o por lo menos revestirse de sentidos irreductiblemente dispares. Esto suscita además otro problema: dado que la música no puede expresar nada extramusical, a no ser que la experiencia a la cual se refiere ya exista en la mente del oyente, ¿puede comunicar algo en absoluto a mentes no preparadas o no receptivas? ¿Podría el ritmo más poderoso afectar a una persona no preparada? ¿O se quedan las mujeres venda indiferentes sencillamente porque no están disponibles para el trance? No puedo contestar a esto, pero mi propio amor a la música y mi convicción de que se trata de algo

más que conducta aprendida me hacen confiar en que sean las inhibiciones sociales las poderosas, y no la música la que es impotente.

Volvamos a la cuestión del parentesco en el desarrollo de la aptitud musical. Los venda no consideran la posibilidad de que existan seres humanos no musicales, aunque reconocen el hecho de que ciertas personas interpreten mejor que otras. El juicio se basa en la exhibición por parte del ejecutante de brillantez técnica y originalidad, así como en el vigor y confianza de su interpretación. Se considera que cualquiera que se tome el trabajo de perfeccionar su técnica lo hace por un compromiso profundo con la música como medio para compartir experiencia con sus semejantes. Un deseo sincero de expresar sentimiento, empero, no se acepta como excusa para la interpretación imprecisa o incompetente, como ocurre tan a menudo en el confuso mundo del pop moderno y de la así llamada música popular. Si alguien quiere hacer lo suyo, se espera que lo haga bien. La capacidad de maestro en la ejecución del tambor (*matsige*) en una danza de posesión es valorada por el sonido que produce, no por la intensidad con que agite el cuerpo o gire los ojos.

Los venda pueden sugerir que la aptitud musical excepcional se hereda biológicamente, pero en la práctica reconocen que ciertos factores sociales desempeñan el papel más importante a la hora de desplegarla o suprimirla. Por ejemplo, un chico de noble cuna puede mostrar un gran talento, pero según vaya creciendo se esperará que abandone la dedicación habitual a la música en favor de los (para él) asuntos más serios del gobierno. Lo cual no significa que tenga que dejar de escuchar música crítica e inteligentemente, pues de hecho a través de las canciones le llegarán consejos importantes sobre el buen

gobierno. De manera inversa, a una chica de origen noble se la anima al máximo para que desarrolle sus capacidades musicales, de modo que cuando sea mujer pueda desempeñar un papel activo en las escuelas de iniciación femenina que tienen lugar en las casas de los jefes y en las cuales la música es un acompañamiento indispensable de todas las funciones didácticas y rituales. A lo largo de los dos meses que duraron los ensayos diarios de la *tshigombela,* una danza de iniciación de chicas, pude observar cómo las jóvenes parientes de un jefe iban destacando como intérpretes sobresalientes, aunque en un primer momento no hubieran parecido mejor dotadas que las de su misma edad. Estoy seguro de que la clave de su evolución como bailarinas estuvo en la alabanza e interés mostrados por las mujeres del público, que procedían principalmente de la familia del jefe y que, debido a estas relaciones de parentesco, las conocían por su nombre. Más que unas capacidades especiales genéticamente heredadas, probablemente fueron las consecuencias sociales de las relaciones de sangre las que influyeron en el crecimiento de su musicalidad. Es más, no es sorprendente que los maestros de iniciación tiendan a «heredar» el oficio de sus padres. Un maestro puede saber muchas canciones y rituales, por lo que, al ayudar a su padre en su trabajo, su hijo se encuentra en una posición privilegiada.

En la sociedad venda, por tanto, la aptitud musical excepcional se espera de personas nacidas dentro de ciertas familias o grupos sociales en que la ejecución musical es esencial para el mantenimiento de la solidaridad. Así como la actividad central que justifica la existencia continuada de una orquesta como grupo social es la ejecución musical, también un grupo de culto de posesión venda,

una escuela de iniciación *domba* o una escuela de niñas *sungwi* se desintegrarían sin música. Sólo unos pocos de entre aquellos nacidos en el grupo apropiado se revelan realmente como músicos excepcionales. Lo que parece distinguirlos es que tocan o cantan mejor por haber dedicado a ello más tiempo y energía. Al aplaudir la maestría de músicos excepcionales, los venda aplauden el esfuerzo humano. Y al ser capaces de reconocer los signos de la maestría en el medio musical, los oyentes manifiestan una competencia musical general no menor que la de aquellos músicos a quienes aplauden. De la misma forma que los ancestros venda no pueden retornar a sus hogares si no es por los buenos oficios de sus descendientes, deberíamos recordar que la existencia de Bach o Beethoven depende tanto de intérpretes como de públicos educados.

Aunque la música comunitaria domina la escena musical venda y los factores sociales influyen en el desarrollo de la aptitud musical, existe también una actividad musical individual, y pueden emerger buenos solistas sin ninguno de los incentivos que acabo de describir. Las jóvenes adolescentes se confían a los sonidos apacibles e íntimos de un arco musical *lugube* o su equivalente moderno, la guimbarda. Los jóvenes cantan las dichas y penas del amor acompañándose con una *mbira* u otro tipo de arco llamado *tshihwana*. Un tercer tipo de arco *(dende)* lo tocan con más frecuencia músicos semiprofesionales de notorio éxito entre las mujeres.

El nombre dado a tales trovadores *–tshilombe–* está relacionado con palabras que denotan la posesión espiritual, tales como *tshilombo* y *malombo*. Los venda reconocen que las manifestaciones de aptitud musical pueden surgir en lugares inesperados y entre sujetos improbables, aunque insisten en que sean normalizadas por me-

dio de explicaciones lógicas. El término *tshilombe* debe considerarse no tanto una aclamación de genio o talento excepcional como una mera descripción ocupacional. Un músico sobresaliente es alguien que entra en contacto con fuerzas espirituales, como un doctor o el iniciado de un culto de posesión, y de ese modo es capaz de expresar un abanico más amplio de experiencias que la mayoría de la gente. Puede parecer paradójico que sea en la originalidad y cabalidad de las letras que compone, más que en su música, donde se espera que se manifiesten sus capacidades creativas. Existe una razón para esto, y se halla en el equilibrio entre dos principios básicos de la música venda.

Tal y como subrayé en el capítulo primero, la música venda se distingue de lo que no es música por la creación de un mundo especial de tiempo. La principal función de la música consiste en implicar a la gente en experiencias compartidas dentro del marco de su experiencia cultural. La forma que adopta la música debe servir a esa función y, así, en el curso normal de los acontecimientos, la música venda va tornándose cada vez más musical, en lo posible cada vez menos atada a la cultura, a medida que las restricciones impuestas por la letra van abandonándose en favor de una expresión musical más libre de los individuos en comunidad. Para asegurarse de que la forma no pierda su función esencial, en las composiciones de ciertos individuos el proceso se invierte. La función de tales composiciones es agitar y expandir la conciencia de las audiencias venda, reflejando y contradiciendo a un tiempo el espíritu del momento. Reflejan el interés político de la mayor cantidad de gente por la vía de contradecir las tendencias musicales a las cuales ésta se halla acostumbrada. El mismo tipo de análisis de eficacia musical po-

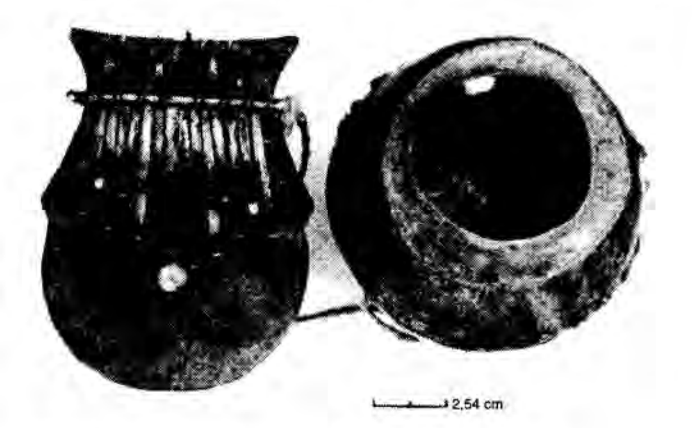
dría aplicarse a otros contextos: no consideraría exagerado decir que Beethoven obtenía su extraordinario poder musical siendo *anti*musical y escandalizando la complacencia de la sociedad de su tiempo. Puede que sus contemporáneos fueran más musicales, por ejemplo, en el tratamiento de la melodía, pero ese tipo de convencionalismo musical resultaba menos pertinente de cara a los problemas contemporáneos, aunque fuera una consecuencia lógica de los procesos cognitivos de la época.

Analizar la composición y la apreciación musical en términos de su función social y de procesos cognitivos que pueden aplicarse en otros campos de la actividad humana, no rebaja de ninguna manera la importancia de la música en sí misma, y está en línea con la costumbre común de interrelacionar toda una serie de actividades humanas al denominarlas Las Artes. Sea como sea, en este estadio primerizo de la investigación deberíamos tener la precaución de no asumir que la música se crea siempre mediante los mismos procesos, o que éstos se encuentran especialmente relacionados con los empleados en otras artes. Los procesos que en una cultura se aplican al lenguaje o la música pueden en otra aplicarse al parentesco o la organización económica.

Será útil distinguir distintos tipos de comunicación musical que podrían, de forma genérica, ser descritos como los usos utilitarios y artísticos de la música en la sociedad venda. A juzgar por el modo en que los venda hablan sobre el tema, resulta claro que no toda música posee el mismo valor. Toda su música surge de experiencias humanas y tiene una función directa en la vida social, pero sólo una parte es considerada lo que John Dewey denominó «un instrumento indispensable para la transformación del hombre y su mundo».

Como han mostrado mis ejemplos, buena parte de la música venda es meramente una señal o un signo de acontecimientos sociales, no menos utilitaria que los *jingles* comerciales, las sintonías de radio, cierta música ambiental o los himnos y canciones que sirven de «distintivo» a diferentes grupos. Muchas canciones de iniciación son más importantes como marcadores de las fases del ritual o como refuerzos mnemónicos de lecciones que como experiencias musicales en sí mismas; las canciones de trabajo coordinan y facilitan las labores; y un grupo especial de canciones de la cerveza puede utilizarse para airear quejas y reclamaciones, cuando por ejemplo partidas de mujeres llevan regalos de cerveza a casa de sus parientes políticos. Como sucede en las canciones de molienda de las mujeres, ciertas canciones infantiles y canciones de protesta, un marco musical sirve para ritualizar la comunicación de tal manera que resulte posible enviar mensajes sin suscitar reacciones en contra. Si se dice con música no se «va a la cárcel» y es posible que la queja reciba la debida atención, pues advierte sobre un sentimiento público creciente.

Es tentador definir las funciones utilitarias de la música venda como aquellas en que los efectos de la música son incidentales respecto al impacto de la situación social, y como artísticas aquellas en las cuales la música en sí misma es el factor crucial de la experiencia. El testimonio del alto valor atribuido a la *tshikona*, su danza nacional, y la interpretación aparentemente antimusical que de ella hacen expertos reconocidos, no contradicen este argumento. Lo que sucede es que ellos valoran el proceso mismo de hacer música, tanto como –y a veces más que– el producto acabado. Pienso que el valor de la música se encuentra en las experiencias humanas involucradas en



Mbira kalimba de catorce notas de los nsenga de Zambia.

su creación. Existe una diferencia entre aquella música que es ocasional y aquella otra que incrementa la conciencia humana, una música sencillamente para tener y otra para ser. Admito que la primera puede ser resultado del buen oficio; pero sólo la segunda es arte, no importa cuán simple o compleja suene, ni bajo qué circunstancias se haya producido.

La música de la *tshikona* expresa el valor del grupo social más amplio al cual puede sentir realmente que pertenece un venda. Su ejecución involucra al mayor número de gente y su música incorpora el mayor número de tonos en una misma pieza de música venda. A partir de lo que ya he dicho sobre experiencias compartidas en la música venda, está claro que la *tshikona* resulta valiosa y hermosa a sus ojos no sólo debido a la cantidad de gente y de tonos involucrados, sino a la calidad de las relaciones que pueden establecerse entre personas y sonidos



Dos muchachas venda tocan tambores contralto *(mirumba)* durante una iniciación *domba.* Balancean el cuerpo de lado a lado, manteniendo un ritmo constante de manera que los golpes de tambor formen parte de un movimiento total del cuerpo.



Bebida de cerveza en la casa de un jefe.



El pueblo de un jefe venda en Thengwe. Las casas están ocupadas por sus mujeres, sus parientes y los miembros del consejo. El árbol que aparece ligeramente a la izquierda de la parte central da sombra al *khoro*, lugar de reunión del consejo y escenario de música y baile.



Danzante enmascarado *(muhwira)* en la iniciación femenina *sungwi*.





Una novicia venda ejecuta un movimiento *ndayo* especial durante su iniciación *tshikanda*. Nótese el contraste entre la respuesta de sus dos compañeras y la de las mujeres casadas que organizan la ceremonia.



Ngoma dza midzimu, danza venda de posesión de espíritus. La muchacha inclinada en el círculo no será poseída, pues no pertenece a este grupo de culto. Quienes han sido poseídos visten un uniforme especial y agitan maracas de mano.



Muchachas venda practican la primera parte de la danza *tshigombela*.



Muchachas venda bailan el «solo» *(u gaya)* durante la segunda parte de la danza *tshigombela*.

Un trío con las grandes *mbiras (mbila dza madeza).*



Un niño toca la pequeña *mbira (mbila tshipai).*



Arco musical *dende*.



Un dúo con dos arcos de boca (*zwihwana*, en singular *tshihwana*).



Trío de flautas traveseras de tres agujeros *(zwitiringo,* en singular *tshiṱiringo).*




Flauta de niños *ḓiliṱili*, hecha con un tubo abierto o una caña de río con una embocadura biselada que se tapa con el dedo índice por el extremo distal.



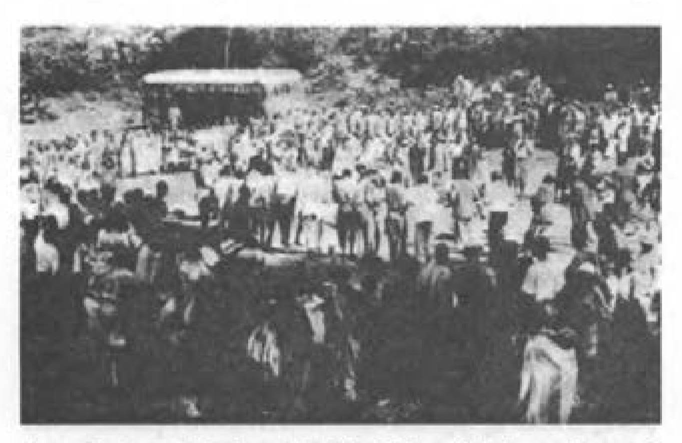
El cuerno de llamada *phala-phala*, hecho con los cuernos de un antílope sable o *kudu*.



Dos hombres tocan el xilófono *mbila mtondo*; un tercero incorpora notas adicionales.



La danza de la escuela de iniciación *domba*.



Un conjunto venda de danzantes de la *tshikona*, de Johannesburgo, visita una zona rural durante las vacaciones de Semana Santa.



Un trovador venda *(tshilombe)* canta y entretiene al público con marionetas durante una reunión para beber cerveza organizada por una asociación de crédito rotatorio *(tshitokofela)* en una zona rural.



Danzante solista venda, dando un salto durante la interpretación de música de flautas de caña pentatónicas *(tshikanganga* o *visa).* Este estilo de baile se denomina *u gaya,* como en la segunda parte de la *tshigombela,* y se diferencia del baile comunitario *(u tshina)* en su primera parte.

Novicias en una iniciación *domba,* con el pelo recién rapado, son dirigidas en el canto por el maestro de iniciación mientras el asistente las conduce hacia la viga de la cabaña del consejo, de la cual habrán de colgar cabeza abajo como murciélagos como parte de una lección sobre el alumbramiento. Nótese el bebé a espaldas de la madre que toca el bombo.

cada vez que se ejecuta. La música de la *tshikona* sólo puede producirse cuando veinte o más hombres tocan flautas de caña de variadas afinaciones con una precisión que depende tanto de saber llevar su propia parte como de combinarla con la de los demás, mientras al menos cuatro mujeres tocan diferentes tambores en armonía polirrítmica. Además, la *tshikona* no está completa a menos que los hombres realicen al unísono los diferentes pasos que el maestro de danza dirige de cuando en cuando.

La eficacia de la *tshikona* no es un caso de MÁS = MEJOR: es un ejemplo de la producción del máximo de energía humana disponible en una situación que genera el grado más alto de individualidad dentro de la comunidad de individuos más amplia posible. La *tshikona* proporciona una experiencia del mejor de los mundos posibles, y los venda son plenamente conscientes de su valor. *Tshikona,* dicen, es *lwa-ha-masia-khali-i-tshi-vhila,* «el momento en que la gente se precipita al baile olvidando los cacharros dejados al fuego». La *tshikona* «hace que los enfermos mejoren y que los viejos arrojen a un lado sus muletas para bailar». La *tshikona* «trae paz al campo». De entre todas las experiencias compartidas en la sociedad venda, una ejecución de la *tshikona* es la más valorada. Conecta con el culto a los ancestros y las grandes ocasiones ceremoniales, incorpora a los vivos y los muertos y es la más universal de las músicas venda.

Es por esta capacidad de la música para crear un mundo de tiempo virtual por lo que Gustav Mahler dijo que puede llevar al «"otro mundo", un mundo en que las cosas dejan de estar sujetas al tiempo y el espacio». Los balineses hablan de «la otra mente», un estado del ser que se alcanza a través de la música y el baile. Se refieren con ello a

estados en que las personas se vuelven agudamente conscientes de la verdadera naturaleza de su ser –del «otro yo» que existe dentro de sí mismos y de los demás seres humanos–, así como de su relación con el mundo circundante. Vejez, muerte, sufrimiento, sed, hambre y otras aflicciones de este mundo se ven como acontecimientos transitorios. Hay libertad respecto a las restricciones del tiempo real y una absorción completa en el «Presente Eterno del Espíritu Divino», el abandono del yo en el ser. A menudo experimentamos la vida en su mayor intensidad cuando nuestros valores normales de tiempo quedan en suspenso. Entonces apreciamos la cualidad del tiempo dedicado a algo, más que su duración. El tiempo virtual de la música ayuda a generar dichas experiencias.

Hay excitación en el ritmo y en la progresión del sonido organizado, en la tensión y relajaciones de la armonía y la melodía, en la evolución acumulativa de una fuga o en las infinitas variaciones sobre el tema del movimiento que se aleja y retorna a un centro tonal. Por sí mismo, el movimiento de la música parece despertar en nuestro cuerpo todo tipo de respuestas. Y, aun así, las respuestas de la gente a la música no pueden explicarse plenamente sin hacer algún tipo de referencia a sus experiencias en la cultura de la cual las notas son signos y símbolos. Si una pieza musical emociona a una variedad de oyentes, probablemente no sea por su forma externa, sino a causa de lo que ésta significa para cada uno en términos de experiencia humana. La misma pieza musical puede emocionar de modo distinto a diferentes personas, en la misma medida pero por diferentes razones. Te puede gustar el canto llano porque eres católico o porque te gusta el sonido de la música. No necesitas tener «buen oído» para disfrutarlo como católico, ni precisas ser creyente para disfrutarlo como mú-

sico. Pero en ambos casos el disfrute dependerá de un entorno de experiencia humana.

Incluso cuando alguien describe experiencias musicales en el lenguaje técnico de la música, lo que de hecho está describiendo son experiencias emocionales que ha aprendido a asociar con patrones particulares de sonido. Si otra persona describe su experiencia dentro de la misma tradición musical, puede estar presentando una experiencia emocional similar, si es que no idéntica. La terminología musical proporciona entonces un lenguaje con el que describir la experiencia emocional humana, igual que la pertenencia a un culto de posesión venda facilita tanto un tipo de experiencia como un modo de hablar sobre ella. Así, en ciertas condiciones, el sonido de la música permite recuperar un estado de conciencia adquirido mediante procesos de experiencia social. Si el agente eficaz es la situación social apropiada, como en el culto de posesión venda, o la situación musical apropiada, como en las respuestas de dos músicos con una formación similar, es eficaz debido únicamente a las asociaciones entre determinadas experiencias individuales y culturales.

Estoy seguro de que muchas de las funciones de la música en la sociedad venda que he descrito les recordarán situaciones similares en otras sociedades. Mi argumento general ha sido que, si hemos de apreciar el valor de la música en la sociedad y la cultura, hemos de hacerlo en términos de las actitudes y procesos cognitivos implicados en su creación y de las funciones y efectos del producto musical en la sociedad. Se sigue que deberían existir estrechas relaciones estructurales entre función, contenido y forma de la música. Robert Kauffman ha llamado mi atención hacia un pasaje de *Blues People* (Gentes del blues) de LeRoi Johns (1963: 153) en el cual dice que la hi-

pótesis básica de su libro pasa por comprender que «la música puede considerarse el resultado de ciertas actitudes, ciertos modos específicos de pensar sobre el mundo, y sólo en último término sobre las posibles "maneras" de hacer música». Ya es un paso que esto se acepte y se diga. Mas pienso que sería útil reforzar el argumento con demostraciones de cómo funciona en la práctica. Eso es algo que los etnomusicólogos podemos hacer, y la mayor parte de mi trabajo en los últimos quince años se ha encaminado al descubrimiento de relaciones estructurales entre la música y la vida social.

3. La cultura y la sociedad en la música

La música puede expresar actitudes sociales y procesos cognitivos, pero es útil y eficaz sólo cuando es escuchada por oídos preparados y receptivos de personas que han compartido, o pueden compartir de alguna manera, las experiencias culturales e individuales de sus creadores.

La música, pues, confirma lo que ya está presente en la sociedad y la cultura, sin añadir nada nuevo excepto patrones de sonido. Pero no es un lujo, una actividad de tiempo libre para que la empareden entre las secciones deportivas y artísticas del boletín escolar. Aunque yo creyera que la música fuera, o debiera ser, meramente un medio decorativo de los eventos sociales, aún tendría que explicar cómo es posible que me impacte la obra de muchos compositores cuando los aspavientos de sus patrocinadores me aburren tanto. Cuando E. M. Forster dijo «La historia se desarrolla, el arte permanece», estaba refiriéndose a su objeto de estudio, al hecho de que la historia trata de acontecimientos mientras que el arte trata de sentimientos. Es esa la razón por la que podemos decir que, aunque el arte sea reflejo de la historia, la historia

muere pero el arte vive. Comparto el punto de vista venda de que la música es esencial para la supervivencia misma de la humanidad del hombre y encuentro significativo que, en general, los venda conversaban sobre música con más entusiasmo y erudición que sobre historia (aunque no más que sobre política actual). En parte, tal vez esto haya sido una respuesta a mi propia tendencia, pero creo que también reflejaba la preocupación venda con la vida como un proceso de devenir, más que como un estadio dentro de un progreso evolutivo.

Haremos bien en contemplar la música de esa manera. Y así, antes de que vuelva sobre los patrones superficiales de la música desde los procesos sociales y culturales a los que los he reducido, antes de examinar los orígenes de la música en la cultura y la sociedad, quiero empezar desechando dos tipos de enfoque evolucionista de la historia de la música que resultan inútiles a la hora de buscar respuesta a la pregunta «¿Cuán músico es el hombre?». Son inútiles principalmente porque no pueden ponerse a prueba. La primera aproximación trata de comprender el significado y formas de la música por la vía de especular sobre sus orígenes históricos, buscándolos en el canto de los pájaros, las llamadas de apareamiento y toda una serie de otras reacciones de una suerte de mítico «hombre primitivo» respecto a su entorno. Puesto que las principales fuentes de información para este trabajo especulativo han sido –y sólo pueden ser– las prácticas musicales de pueblos vivos; y puesto que un conocimiento de los orígenes de la música solamente sería útil para comprender mejor dichas prácticas, de ello se sigue que el ejercicio es claramente fútil.

El segundo tipo de enfoque evolucionista considera el desarrollo de los estilos musicales como cosas en sí mis-

mas. Tiende a asumir la existencia de una historia universal de la música en la cual el hombre comenzó por usar una o dos notas, descubriendo gradualmente cada vez más y más notas y patrones de sonido. Conduce a afirmaciones del tipo: «En el nacimiento de las grandes civilizaciones, la música es la primera de las artes en emerger y la última en desarrollarse». Tales afirmaciones ignoran el hecho de que nuestro conocimiento de la música del pasado suele limitarse a lo que las clases instruidas escogieron registrar de tales actividades. Algunos misioneros blancos del distrito de Sibasa, por ejemplo, se asombraban de que pudiera llevar más de seis meses aprender todo lo que hay que saber sobre la música venda, ya que sus oídos estaban cerrados a la variedad y complejidad de estos sonidos.

La ausencia de información sobre música en los registros de la élite no significa que no hubiera buena música en la vida de la gente ordinaria; ni la aparente simplicidad de algunos estilos contemporáneos implica que su música sea una supervivencia de estadios anteriores en la historia de la música universal. En 1885 Alexander John Ellis, considerado generalmente como el padre de la etnomusicología, demostró que las escalas musicales no son naturales sino considerablemente artificiales y que las leyes de la acústica pueden ser irrelevantes en la organización humana del sonido. A pesar de su oportuna advertencia, aún hay etnomusicólogos que escriben como si su tarea fuera rellenar los huecos de la historia musical con descripciones de los estilos musicales de culturas exóticas. Sin decirlo claramente, sus técnicas de análisis delatan apego a una visión evolucionista de la música. Los estilos musicales no pueden oírse como si se tratara de estadios evolutivos, juzgándolos en términos de los

conceptos musicales de una civilización concreta. Cada estilo tiene su propia historia y su estado actual tan sólo representa un momento de su propio desarrollo. Éste puede haber seguido un curso único y distintivo, aunque sus patrones superficiales sugieran contactos con otros estilos. Es más, aun cuando las personas son a menudo más conservadoras en materia de música que en otros aspectos, resulta difícil creer que en algunas partes del mundo no haya existido ninguna innovación musical durante miles de años.

Las historias especulativas de la música universal son un absoluto dispendio de energía. Incluso si supiéramos cómo fueron cambiando los estilos en las culturas que se citan como evidencia de la existencia de estadios en el desarrollo de la música, dicho conocimiento tendría un interés meramente enciclopédico. Ayudaría poco o nada a comprender la creatividad musical humana, a no ser que además tuviéramos una evidencia correlativa sobre el medio cultural y social en el cual se produjeron tales desarrollos musicales. Por otro lado, cuando la historia social y cultural se halla bien documentada, los estudios sobre historia musical son posibles y útiles. Trabajos como los de Paul Henry Lang (1941) *Music in Western Civilization* (La música en la civilización occidental), Hugo Leichtentritt (1946) *Music, History and Ideas* (Música, historia e ideas), y Alec Harman y Wilfrid Mellers (1957) *Man and His Music* (El hombre y su música) buscan los orígenes de ciertos aspectos del estilo musical en los movimientos sociales y las convenciones filosóficas de la época. Existe un abismo entre esta clase de estudios y los que trazan el desarrollo musical en términos de añadir más tonos a la octava, más terceras al acorde y más instrumentos a la orquesta.

Por ejemplo, ¿dónde colocaría nuestro historiador especulativo a los venda en su historia universal de la música? Existen *mbiras* con escalas de cinco, seis y siete notas, y conjuntos de flautas de caña que hacen uso de escalas tanto de cinco como de siete notas; la melodía de las canciones puede tener entre una y siete, seleccionadas de entre varios modos heptatónicos. Las canciones de cinco notas pueden estar basadas en una escala pentatónica o en selecciones de cinco notas tomadas de un modo heptatónico (¡como la «Oda a la alegría» de la Novena Sinfonía de Beethoven!). Si nuestro historiador de la música concede a los venda el mérito de haber sido capaces de obtener la escala heptatónica por sí mismos y no asume que la hayan tomado prestada de alguna cultura «superior», sospecho que podría describir su música como una especie de transición entre la música penta y heptatónica: ¡un ejemplo fascinante de evolución musical en acción! El único problema con una descripción así es que contradice la evidencia social y cultural. Por ejemplo, los venda usaron flautas y un xilófono heptatónicos mucho antes de adoptar las flautas pentatónicas de sus vecinos del sur, los pedi, quienes a su vez dicen haber adoptado y adaptado la música heptatónica de flautas de caña de los venda. De acuerdo con las teorías evolucionistas de la historia de la música, los venda han de estar evolucionando hacia atrás: como los chinos, que escogieron para su música una escala pentatónica ¡a pesar de que conocían y habían utilizado escalas «mayores y mejores»!
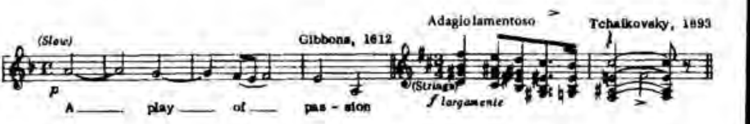
Podría argüirse que yo mismo vengo usando un tipo de historia especulativo con objeto de rechazar otro, y que los mencionados orígenes culturales de las músicas venda y pedi, en tanto que racionalizaciones de un sistema, pueden ser no menos etnocéntricos e inexactos que

un concepto de evolución musical que explique esos patrones de sonido de otra forma. A esa objeción contestaría que, al estudiar sistemas musicales, me preocupa fundamentalmente la *relevancia* histórica. Aun cuando pudiéramos llegar a conocer con exactitud cómo consiguieron los venda la *tshikona*, la *domba* o la escala heptatónica (y dudo que jamás lo sepamos), e incluso si fuera cierto que la música heptatónica se desarrolló a partir de la pentatónica, eso no contribuiría demasiado a nuestra comprensión del sistema musical venda o del desarrollo de la musicalidad en la sociedad venda. Estoy interesado en la música venda en tanto que producto de la mente humana en esa cultura y sociedad, más que como un estadio en la historia de la música del mundo.

Al preguntar cuán músico es el hombre, me ocupo obviamente de todos los aspectos de los orígenes de la música, pero no de los especulativos ni de aquellos que un historiador extranjero piensa que puede detectar pero que no son reconocidos como tales por los propios creadores. Los orígenes de la música que me preocupan son los que residen en la propia psicología y el entorno sociocultural de sus creadores, en el conjunto de procesos que generan los patrones de sonido. Si la música expresa actitudes, deberíamos esperar encontrar correlaciones entre las diferentes actitudes y los patrones de sonido en los cuales se expresan.

¿En qué medida es la música un «lenguaje de emociones, semejante a la palabra hablada», como Deryck Cooke (1959) ha sostenido en *The language of music* (El lenguaje de la música)? La tesis debe examinarse en el contexto en que se propuso: la música tonal europea entre 1400 y 1953. Cooke ha mostrado que ciertas figuras musicales parecen usarse una y otra vez para transmitir los mis-
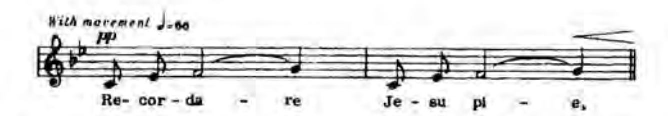
mos sentimientos, y que el uso de este tipo de código es un rasgo esencial de la comunicación musical. Su argumento tiene que dar muchas vueltas para tender un puente entre los análisis formales y expresivos de la música, aspirando a mostrar con exactitud cómo puede describirse la música en tanto que expresión de ciertas actitudes. Por ejemplo, describe la progresión descendente V-(IV)-III-(II)-I (MENOR) como una figura «que ha sido muy utilizada para expresar la "llegada" de una emoción dolorosa en un contexto de inevitabilidad: aceptación del dolor o abandono ante él; desánimo y depresión; sufrimiento pasivo; y la desesperación que acompaña a la muerte» (p. 133). Así, compara una frase del madrigal de Gibbons *What Is Our Life?* (¿Qué es nuestra vida?) con el comienzo del *finale* de la *Sinfonía patética* de Tchaikovsky:



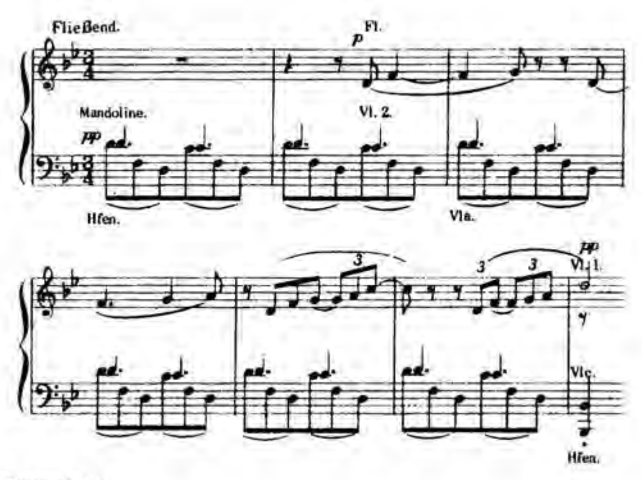
EJEMPLO 9

En un principio me impresionó la tesis de Cooke, porque parecía tener sentido en términos de mi propia experiencia. Por ejemplo, yo había percibido la similitud musical y expresiva entre la melodía suplicante del «Recordare Jesu Pie» del *War Requiem* de Benjamin Britten (*véase* el Ejemplo 10) y la figura con la que Mahler acompaña las palabras nostálgicas *Ich sehne mich, O Freund, am deiner Seite die Schönheit dieses Abends zu geniessen* (Anhelo, oh amigo, disfrutar a tu lado de la belleza de este atardecer) en «Der Abscheid» (La despedi-
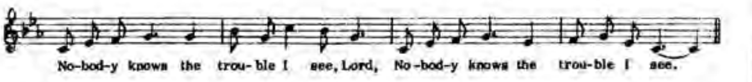
da), la última canción de *Das Lied von der Erde* (La canción de la tierra) (Universal Edition, secciones 23, 30 y del 63 al final) *(véase* el Ejemplo 11). La figura I-III-IV-V (MENOR) abre también el espiritual «Nobody Knows the Trouble I See» *(véase* el Ejemplo 12). La misma figura, el mismo tipo de sentimiento. Deryck Cooke cita otros ejemplos de esta figura y la describe como «una afirmación de tristeza, una queja, una protesta contra el infortunio» (p. 122).



EJEMPLO 10
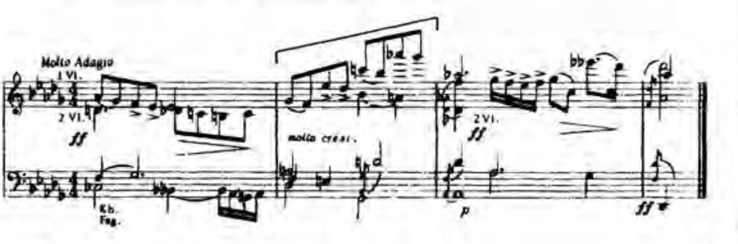


EJEMPLO 11



EJEMPLO 12
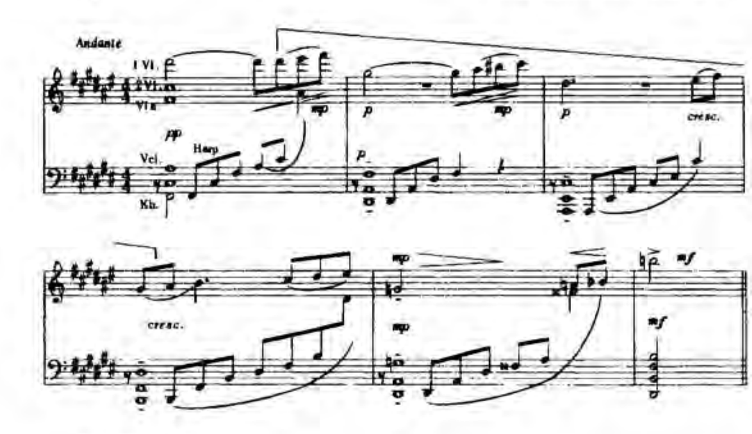
Por otra parte, aunque deliberadamente no he leído análisis de la Novena y la Décima Sinfonías de Mahler porque primero quiero descubrir lo que la música me dice *a mí*, yo reacciono de manera muy concreta a dos secuencias de intervalos de sus últimos movimientos (en el caso de la Décima me remito a la versión interpretable de Deryck Cooke). En primer lugar, en el compás veintitrés del último movimiento de la Novena, los primeros violines tocan las notas de una escala *descendente*, pero en parejas *ascendentes* de notas que caen.



EJEMPLO 13

Más tarde, en la Décima hay una escala *ascendente* que se toca en grupos *descendentes* de notas que suben (compás 327 del último movimiento).

No haré ningún intento de expresar con palabras lo que siento al oír esta música, pues el propio Mahler declaró explícitamente que tenía la necesidad de expresarse por medio de la música sólo cuando «se dejan sentir
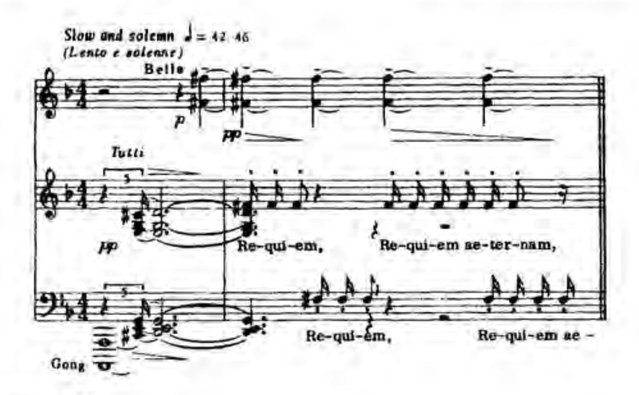


EJEMPLO 14

emociones indescriptibles». Y ¡si hubieran podido expresarse por medio del lenguaje, lo habría hecho! Sólo diré que para mí expresan algo relacionado con la vida y la muerte, y con la lucha del ser humano por alcanzar plenitud y paz espiritual. Los acordes finales de la Décima –¡hayan sido escritos por Mahler o por Deryck Cooke!– parecen expresar una resignación definitiva.

Entonces, ¿habré captado de verdad las actitudes que llevaron a Mahler a escribir estas notas o simplemente las estoy reinterpretando a partir de mi propia experiencia? ¿Las siente alguien más de la misma manera? ¿Estaré en un limbo, como las novicias de la iniciación femenina *tshikanda*, escuchando a Mahler sin oírlo? ¿*Puede* alguien oír estas notas tal y como las oigo yo, o como lo hizo Mahler? ¿El propósito de la experiencia musical es encontrarse solo pero en compañía? ¿No hay esperanza de establecer relaciones comunes por medio de la música excepto allí donde ya exista un programa extramusical suficientemente espe-
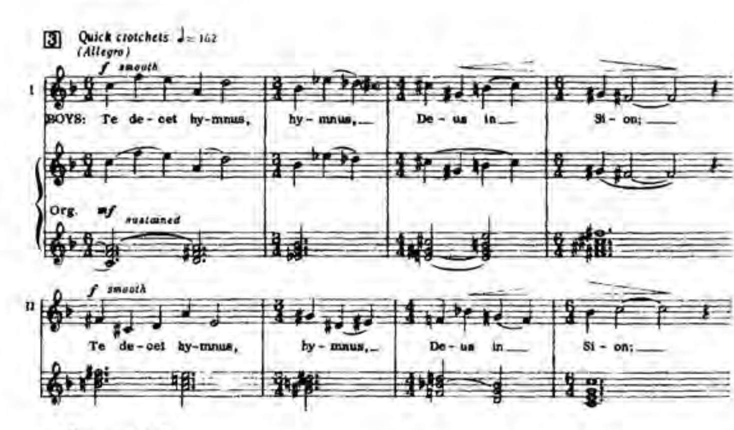
cífico? ¿Podría la música *soul* llegar a los norteamericanos negros si sus formas no se hallaran asociadas a un conjunto de experiencias extramusicales que todos comparten? A pesar del mensaje contrario a la guerra, tan hermosamente presentado en el *War Requiem* de Britten, ¿pueden cuantos comparten sus sentimientos compartir por igual el intenso mensaje de su música? Para los solistas rusos, ingleses y alemanes que grabaron la obra por primera vez, ¿significaba realmente lo mismo? Para quienes compartan aspectos del bagaje musical, social y cultural de Britten, la música tal vez intensifique la piedad de la poesía de Wilfred Owen, suscitando un horror ante la guerra todavía mayor que el que ésta crea por sí sola. Para otros, sin embargo, la poesía puede resultar conmovedora y la música un aburrimiento. No podemos decir que compartan más la experiencia de la poesía que la de la música, porque ellos, como Britten y la mayor parte de sus oyentes, no compartieron la experiencia de la guerra de trincheras, que resultaría fatal para Owen. Lo único que podemos decir es que comparten la experiencia de la convención de la poesía más fácilmente que la convención de la música.

Aunque «la música puede revelar la naturaleza de los sentimientos con un detalle y una veracidad de las que carece el lenguaje» (por citar a Susanne Langer, 1948: 141), se halla también atada a la cultura de una forma que no afecta en la misma medida a las capacidades descriptivas del lenguaje. Consideremos los elementos de la cultura británica y europea presentes en la música del *War Requiem* de Britten. De nuevo, en esta descripción, hablaré de la obra tal y como me impacta a mí: no he leído ningún comentario sobre ella. Los dos primeros compases establecen un escenario de muerte, con el toque de campana y la entonación de las palabras iniciales de la misa de réquiem.
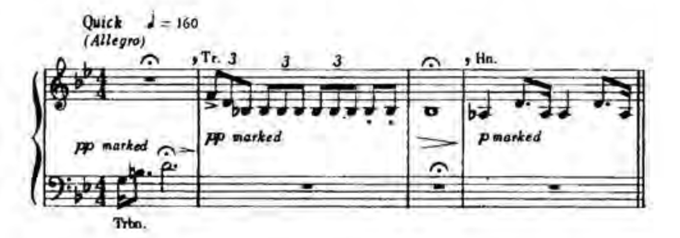


EJEMPLO 15

Más tarde, los sonidos de un órgano y voces infantiles evocan la esperanza e inocencia de la infancia, y los motivos de los metales, entre ellos una corneta, evocan la guerra:

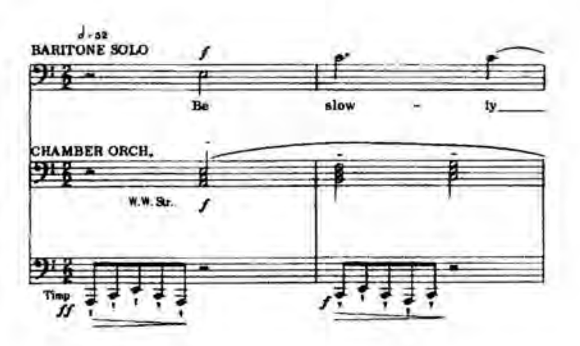


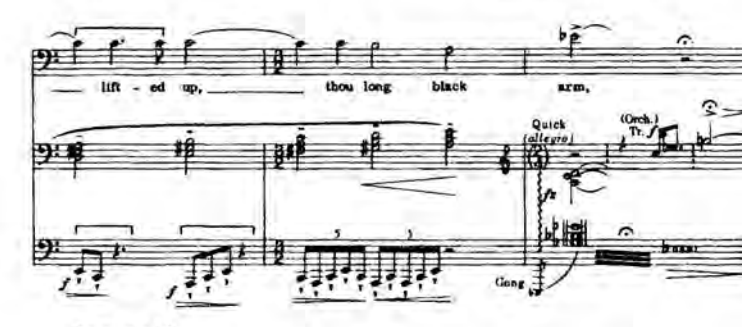
EJEMPLO 16



EJEMPLO 17

El texto de Owen que cantan los soldados felices, *Out there we've walked quite friendly up to Death* (Ahí fuera caminamos amablemente hacia la muerte), se acompaña de imitaciones musicales del sonido de la metralla. Es ésta la que ahora destaca, cuando poco antes, en el *Rex tremendae, majestatis,* se estaba en el paraíso. Las asociaciones militares de los tambores se ven reforzadas cuando se utilizan para imitar el tiroteo de la artillería.
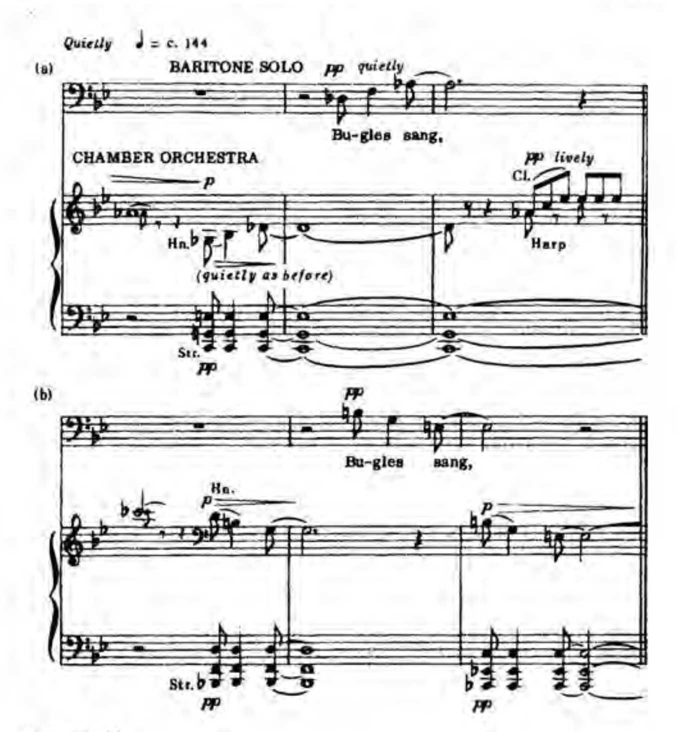




EJEMPLO 18

Pero tambores y trompetas también nos pueden llevar al cielo y el juicio divino en el *Dies Irae*, y Britten establece un poderoso contraste entre *Tuba mirum spargens sonum* y *Bugles sang, saddening the evening air* (Las cornetas cantaron, entristeciendo el aire de la tarde) ¡Las trompetas gloriosas de Dios y, a continuación, las sangrientas cornetas del hombre!

♩= 160
Brass
Drums

EJEMPLO 19



EJEMPLO 20

Para alguien inmerso en la cultura del compositor, los sonidos que utiliza Britten y los contrastes que establece entre ellos pueden resultar conmovedores y angustiosos. Para alguien cuyos amigos de infancia hayan muerto en combate, habrán de tener el mismo efecto que las fotografías contrastantes de campos de cricket, niños coristas, cohetes y guerra con las que Peter Brook comenzó su película *Lord of the Flies* (El señor de las moscas). En este caso, mis reacciones ante la música pueden encontrarse más

cercanas a los sentimientos que tenía Britten cuando la escribió que en el caso de la Novena y la Décima Sinfonías de Mahler. Pero, ¿utilizaron realmente Britten y Mahler un lenguaje semejante en algún aspecto a la palabra hablada?

Los compositores adquieren rasgos de estilo escuchando música del pasado y el presente. Britten reconoce su deuda con Mahler, y tanto uno como otro pasaron una temporada en los Estados Unidos. Pero ¿existe un factor común en su uso de la misma figura en el *War Requiem* y en *Das Lied von der Erde?* Y, ¿existe alguna probabilidad de que los creadores de «Nobody Knows» hubieran utilizado el mismo lenguaje musical que Britten y Mahler, cuando está claro (para mí, al menos) que los espirituales son un desarrollo de formas africanas de hacer música, más que una imitación de las europeas? (Por ejemplo, la métrica básica de «Nobody Knows» es 3+3+2 y la melodía, de apariencia poco africana, puede haberse iniciado como la voz más grave de una melodía «descendente» característicamente africana que recibió el tratamiento armónico típicamente africano y no necesariamente tomado de Europa.)

Igual que Britten asigna distintos significados al mismo timbre en el contexto de una sola obra, el mismo patrón de melodía puede poseer también una variedad de significados expresivos. De hecho, es esta variedad en el contexto de la unidad a la que pertenece la que contribuye al poder expresivo de la música. En *Las cuatro estaciones* de Vivaldi (op. 8), escalas y arpegios similares describen temas tan diferentes como los campesinos borrachos tambaleantes del «Otoño» y los vientos gélidos del «Invierno». Aun sin conocer los sonetos que inspiraron esta música, los significados de figuras musicales semejantes resultan claramente distintos cuando se escuchan en el contexto de la obra. Asimismo, las melodías semejantes a

una marcha de la Tercera y Sexta Sinfonías de Mahler y la marcha de la Escena 3 del Acto I de *Wozzeck*, de Berg, cuando María está admirando al sargento mayor, no tienen nada que ver con sentimientos relacionados con la guerra. Sus contextos musicales y dramáticos sugieren significados enteramente distintos.

Ninguno de estos significados musicales es absoluto, ni siquiera dentro de la tradición musical europea, en la que se han establecido reglas claras y cuyo sistema de aprendizaje ha sido similar durante siglos. No sólo dependen del contexto de la obra, sino también de las convenciones musicales de la época. Se ha escrito mucho sobre el uso de figuras musicales para ilustrar ideas, especialmente en la música de J. S. Bach. Pero la música de Bach y Haendel no puede entenderse cabalmente sin referencia a la visión del mundo del siglo XVIII, en la que las teorías estéticas incluían «una compleja doctrina de la expresión emocional que se remite a ciertas correlaciones entre, por un lado, el ritmo y la línea melódica y, por otro, diversas emociones» (Leichtentritt, 1946: 142). Por ejemplo, Fa mayor era la tonalidad del idilio pastoril, y Fa sostenido mayor una tonalidad trascendental: «Todo el sistema armónico y el estilo de modulación de Haendel se basa en el significado subyacente de las diversas tonalidades» *(ibíd.*, p. 154). De modo similar, si la música del norte de la India se considera capaz de producir «un matiz de tristeza, o de amor [...] mediante un uso cuidadoso y pasajero de los intervalos que se corresponden con estas emociones» (Danielou, 1954: 9) es porque la música se escucha e interpreta en el contexto de la cultura hindú y el de un sistema musical íntimamente relacionado con ella.

Las convenciones musicales del siglo XVIII se sitúan a medio camino entre el madrigal de Gibbons y la sinfonía

de Tchaikovsky a los que me he referido anteriormente; por eso encuentro difícil de aceptar que haya existido una tradición musical continua entre la Inglaterra de 1612 y la Rusia de 1893, en la cual ciertas figuras musicales hayan conservado las mismas connotaciones emocionales. La única justificación para tal argumento sería que la relevancia emocional de ciertos intervalos surge de rasgos fundamentales de la fisiología y la psicología humanas. Si eso fuera así, algunas relaciones entre intervalos musicales y sentimientos humanos deberían ser universales. Un ejemplo procedente de África bastará para cuestionar esta teoría, aunque no para descartarla por completo, ya que es posible que convenciones musicales venda hayan suprimido un deseo innato en el pueblo venda de expresar sus emociones de una manera universal y específica.

La Figura 6a presenta una canción infantil venda en la que los cambios en el tono del habla generan pequeñas variaciones en la melodía[5]. Cuando aprendí a cantarla por primera vez, los venda me dijeron que no lo hacía mal, pero que cantaba como un tsonga (sus vecinos del sur). Cantaba toda la letra repitiendo siempre la melodía de la primera frase. Al principio pensé que el fallo estaba en mi entonación de los intervalos, pero acabé por llegar a la conclusión de que lo que ocurría es que la melodía debía variar. Ahora sí aceptaban mi ejecución como auténticamente venda, aun cuando desentonara deliberadamente. Por tanto, el patrón de inter-

5. La lengua venda, como otras del continente africano, y a diferencia de la nuestra, es tonal: posee sonidos cuya variación fonética en altura o perfil sonoro altera el significado de las palabras. En esta y otras obras suyas, Blacking analizó el impacto de dichas variaciones, contenidas en la letra de las canciones, sobre la forma de las melodías venda. *[N. del T.]*
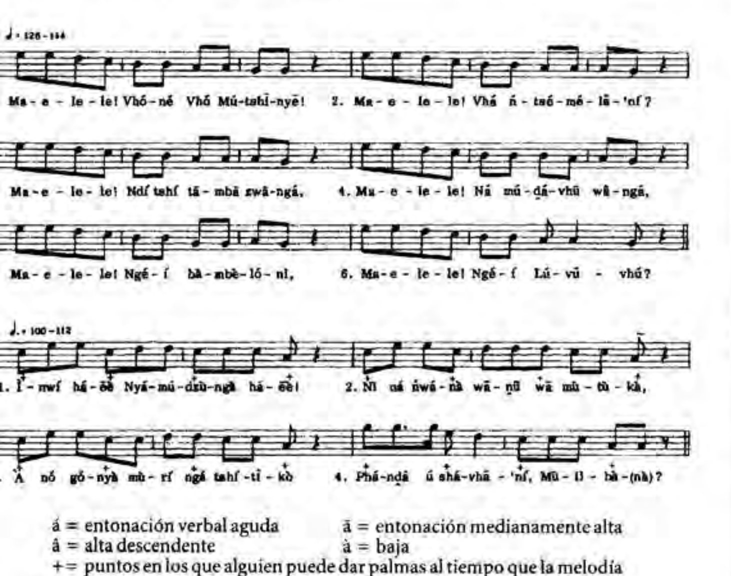


FIGURA 6. Voces de dos canciones infantiles venda que ilustran algunos efectos de los cambios de entonación del habla sobre patrones melódicos.

valos se considera más importante que su entonación precisa, porque en ciertas partes de una melodía se espera que se vean reflejados los cambios en el tono del habla. La Figura 6b muestra una canción infantil en la que los patrones tonales del habla de la primera frase generan la base melódica, mientras que ulteriores variaciones en la letra provocan variaciones tanto rítmicas como melódicas. En el análisis musical ortodoxo, a veces se denomina a estos cambios rítmicos «acentos agógicos». Así, las variaciones de melodía y ritmo pueden no ser indicativas de preferencias musicales, sino

consecuencias incidentales de cambios en el tono del habla, que son generados a su vez por el uso de palabras diferentes cuya secuencia se ve generada por la «historia» de la canción.

Factores generativos esenciales en la música de estas y otras canciones venda son, por tanto, de naturaleza extramusical. Partes de las melodías son una representación formal de patrones lingüísticos, los cuales son también puramente formales y no están necesariamente relacionados con el significado o propósito expresivo de la letra. No cabe descartar que se produzcan relaciones entre el contenido emocional específico de una letra y la forma de su melodía asociada, pero serían casuales.

Esto no significa que los venda no sientan emoción con la música o que la consideren una mera extensión del lenguaje. El tratamiento de una canción de la danza femenina *tshigombela* lo ilustra claramente. Esta música tiende a volverse más musical según avanza la interpretación. Incluso en la música vocal a solo, como es el caso de las canciones infantiles, la forma de las melodías es divisible en secciones de llamada y respuesta, reflejando una situación social en la cual alguien «siembra» *(-sima)* una canción –una metáfora derivada de la horticultura–, y otros «truenan en respuesta» *(-bvumela)*. Las melodías siguen los patrones tonales del habla solamente en la sección de llamada. Además, sólo en esa sección se cumple la regla general de que cada sílaba de una palabra vaya acompañada por una única nota. Si los ejecutantes sustituyen las palabras de la letra por combinaciones de fonemas como *ee, ahee, huwelele wee, yowee,* etcétera, se conceden una mayor libertad de expresión musical. Esto es importante, pues es la parte de la experiencia compartida en la actividad musical la que puede resultar trascendental en su

efecto sobre los individuos. En el desarrollo de una canción *tshigombela,* durante una ejecución que puede durar desde diez hasta más de treinta minutos, va pasándose gradualmente de un patrón estricto de llamada y respuesta a una secuencia casi contrapuntística en la que la letra se abandona. En el curso de esta expresión musical más libre, una variedad de melodías alcanza su máxima tesitura, pues con la emoción de la danza las voces de las muchachas van elevándose hasta el punto de que, cuando ya no pueden alcanzar una nota, la transportan descendentemente a la quinta o la octava. Así, los intervalos descendentes a veces expresan el sentimiento: «¡No puedo alcanzar la siguiente nota!».

Existen también relaciones entre las variaciones en el contenido social y emocional de una danza *tshigombela* y la forma de la música, de modo que un análisis formal de distintas ejecuciones es también un análisis expresivo. Pero a no ser que el análisis formal comience con un análisis de la situación social que genera la música, carecerá de sentido. Basta escuchar las ejecuciones de una tarde en que las chicas son pocas y están aburridas, comparándola con otra en la que haya una buena asistencia de gente, con una audiencia apreciativa y un ambiente de expectación y entusiasmo, para darse cuenta de cómo dos interpretaciones de la misma canción pueden resultar diferentes por completo en cuanto a forma y poder expresivo. La cantidad y calidad de las variaciones rítmicas, por ejemplo, dependen de la habilidad de los bailarines y percusionistas, pero no se reducen al simple repaso de un muestrario de estándares ya conocidos. Lo que otorga su poder expresivo a la música es cuándo y cómo se introducen estas variaciones, lo cual depende de la implicación de los presentes y la calidad de la experien-

cia compartida que surge entre ejecutantes, y entre éstos y el público.

He aludido a la teoría del lenguaje musical de Deryck Cooke porque, aunque no puedo aceptarla, resulta innegablemente sugerente. Y he concluido mis críticas con ejemplos tomados de la música venda para mostrar por qué es necesario un enfoque etnomusicológico incluso en el estudio de la música europea entre 1400 y 1953. No puede reprochársele a Cooke haberse circunscrito a un área cultural concreta; pero si su teoría no es suficientemente general como para aplicarla a *cualquier* cultura o sociedad, entonces es automáticamente inadecuada también para la música europea. No es suficientemente sensible al contexto. La música tonal entre 1400 y 1953 no puede aislarse como una entidad en sí misma, especialmente si el objetivo es relacionarla con las emociones humanas. Las convenciones estéticas del siglo XVIII no pueden separarse de la experiencia de los grupos sociales involucrados o no en ellas. Si la música sirve como signo o símbolo de diferentes tipos de experiencia humana, su interpretación puede ayudar a canalizar los sentimientos de los oyentes en ciertas direcciones. Un compositor que aspire a comunicar algo más que hermosos sonidos ha de ser consciente de las asociaciones que éstos suscitan en la mente de los miembros de diferentes grupos sociales. No se trata simplemente de expresar sentimiento relacionando sonidos entre sí en el contexto de una pieza musical determinada, como en el *War Requiem* de Britten. Los principios de organización musical han de ponerse en relación con experiencias sociales, de las cuales escuchar e interpretar música no constituyen sino un aspecto. El minueto no es sólo una forma musical tomada de la danza: posee asociaciones sociales y emocionales completa-

mente distintas antes y después de la Revolución francesa.

Desde la distancia, las formas, técnicas y materiales constructivos de la música parecen acumulativos, al estilo de una tradición tecnológica. Pero la música no es una rama de la tecnología, aunque los desarrollos tecnológicos la afecten. Se parece más a la filosofía, que puede transmitir también una impresión superficial de evolución. Cada idea aparentemente nueva en música, como en filosofía, no surge realmente de las ideas expresadas previamente, aunque muy bien pueda hallarse limitada por ellas. Es un nuevo énfasis surgido de la experiencia de su entorno por parte de un compositor, una concreción de ciertos aspectos de las experiencias comunes a todos los seres humanos que a él le parecen particularmente relevantes a la luz de sus experiencias personales y de los acontecimientos contemporáneos.

Lo más importante acerca de una tradición cultural en cualquier época de su historia es el modo en que sus componentes humanos se relacionan entre sí. Es en el contexto de esas relaciones donde se viven y comparten experiencias emocionales. El disfrute artístico se «basa esencialmente en la reacción de nuestras mentes a la forma» (Boas, 1955: 349). Pero las formas son producidas por mentes humanas cuyos hábitos de funcionamiento son, pienso, una síntesis de sistemas de operación dados, universales, y patrones culturales, adquiridos, de expresión. Puesto que tales patrones se adquieren siempre a través de –y en el contexto de– relaciones sociales y las emociones que se les asocian, el factor formador del estilo decisivo en cualquier intento de expresar sentimientos a través de la música ha de ser su contenido social. Si queremos descubrir los principios básicos de organización

que afectan la forma de los patrones musicales, debemos mirar más allá de las convenciones culturales de determinado siglo o determinada sociedad, para buscarlos en las situaciones sociales en las cuales se aplican y a las cuales se refieren.

La selección y uso de escalas puede ser el producto de procesos sociales y culturales no necesariamente relacionados con las propiedades acústicas del sonido. Entre los venda, el uso de escalas penta-, hexa- y heptatónicas refleja un proceso de cambio *social,* en el que diferentes grupos, con diferentes estilos musicales, han venido incorporándose a una sociedad más amplia. Es extraño que hasta un sociólogo pueda ignorar procesos sociales similares en el desarrollo del sistema tonal europeo. En su estudio *The Rational and Social Foundations of Music* (Los fundamentos racionales y sociales de la música), Max Weber (1958) sostuvo que el sistema musical europeo fue el resultado de una racionalización desde dentro del propio sistema tonal: éste no se ocupaba de las distancias reales en los instrumentos, como la distancia entre trastes en un mástil o entre los agujeros de una flauta, sino de distancias armónicas. «La aparición de teorías que tratan las disonancias marca el comienzo del desarrollo especial de Occidente» (p. 75), porque «la disonancia es el elemento básico en la música acórdica, que motiva la progresión de un acorde a otro» (p. 6). Weber atribuye este desarrollo a la actitud científica surgida en el Renacimiento. Aunque reconoce que la teoría sigue a la práctica, y que «la armonía acórdica moderna perteneció a la música práctica mucho antes de que Rameau y los enciclopedistas le proporcionaran una base teórica» (p. 103), no va más allá para mostrar cómo la música armónica surgió de la polifonía, la cual fue inicialmente modal y se

distinguía de la monodia más por su ritmo que por sus relaciones tonales.

La polifonía de la música antigua europea no difiere mucho, en principio, de la polirritmia de bastantes músicas africanas; en ambos casos, la ejecución depende de que varios intérpretes ejecuten voces diferentes en el marco de una unidad métrica, si bien en la polifonía el principio se aplica «verticalmente» a la melodía mientras que en la polirritmia se aplica «horizontalmente» a las figuras rítmicas. La fuente de ambas técnicas se halla probablemente en conceptos culturales y actividades sociales como la danza. El cambio en la técnica musical europea de la monodia del canto llano a la polifonía dependió de la mensuración, de la organización estricta del ritmo, de modo que encajaran las diferentes voces que cantaban. Y la medida es también el rasgo principal de la música de danza, que era una actividad vital del campesinado. La Iglesia medieval sólo había permitido el canto llano, que pretendía expresar la unidad de la sociedad en el marco de una Iglesia devota de Dios; su estilo se hallaba completamente divorciado de los ritmos regulares de la danza secular, así como de las relaciones poco sofisticadas de «tónica-dominante» que se producen en piezas ligeras como *Sumer is icumen in*. No es sorprendente que los primeros maestros de la polifonía procedieran de Holanda e Inglaterra, donde los campesinos se habían emancipado durante los siglos XIII y XIV, respectivamente. Según creció su importancia política, su música de danza fue incorporándose a la música escrita para la Iglesia por compositores profesionales.

Es posible que el predominio de las terceras y sextas en la música de John Dunstable, así como el de las cuartas en la música de los compositores flamencos, pueda expli-

carse como un legado de la música popular de sus respectivas sociedades. (Hoy día en África, las sociedades que cantan en movimiento paralelo muestran preferencias por determinados intervalos.) En esta misma línea, el notable desarrollo de la música polifónica en Inglaterra durante el siglo XVI puede haberse visto estimulado tanto por la invención musical de compositores individuales en la primera mitad del siglo XV como por el advenimiento de la monarquía galesa y sus seguidores. Cuando el rey Tudor Enrique VII llegó al trono en 1485, restableció la influencia galesa en Inglaterra; y la música popular galesa había destacado por su técnica polifónica desde al menos el siglo XII.

El estilo de un compositor es «dictado por el tipo de seres humanos y emociones humanas» que él «trata de convocar en su arte, usando para ello los elementos de lenguaje de su tiempo», afirma Sidney Finkelstein (1947: 29) en *Art and Society* (Arte y sociedad). La influencia de la cultura popular es fuerte en la obra de muchos grandes compositores que han tratado de expresarse, y en consecuencia expresar su sociedad, en los términos más amplios posibles. Los corales de Lutero nacieron de manera deliberada de «canciones populares» y Bach organizó buena parte de su música en torno a ellos. En particular, Haydn, Mozart y Schubert organizaron su música en torno al lenguaje «popular» austríaco. Bartók, Kodály, Janáček, Copland y muchos otros compositores de escuelas nacionalistas han encontrado su mayor estímulo en los sonidos de sus propias sociedades. En los volúmenes tercero y cuarto de *Man and His Music* (El hombre y su música), especialmente en *The Sonata Principle (from c. 1750)* (El principio sonata desde ca. 1750), Wilfrid Mellers (1957) ha mostrado cómo las formas de la danza,

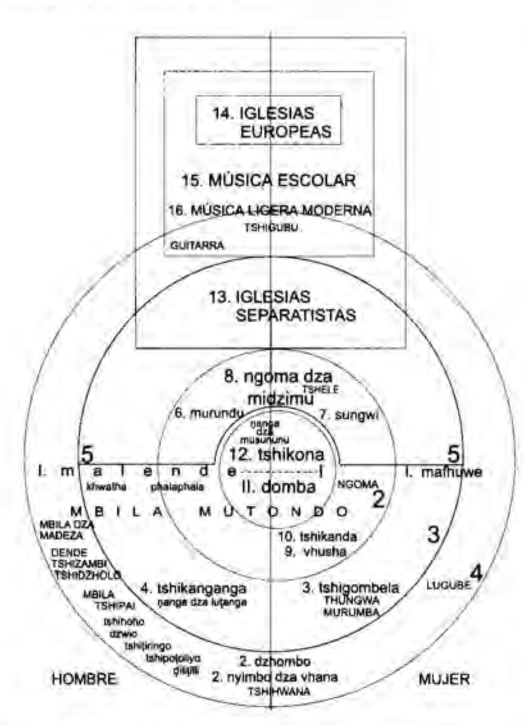
el tono y acento del lenguaje del propio compositor y especialmente las melodías de la música «popular» han desempeñado un papel tan vital en el proceso de asimilación y creación como el de las convenciones del estilo musical. Ha llamado la atención acerca del predominio sucesivo de formas vocales e instrumentales en el desarrollo de las técnicas de la música «clásica» europea, vinculando tales desarrollos con cambios en el orden social (Mellers, 1950: 81, 132). De modo similar, Curt Sachs ha discutido la influencia de los estilos de danza de distintas sociedades en la forma de sus melodías (1937: 181-203).

En general, los cambios de estilo musical han sido reflejo de cambios en la sociedad. Por ejemplo, en Europa después de *ca.* 1200, la nobleza y otros poderes seculares volvieron cada vez más su mirada hacia el pueblo, «cuyo estilo popular de canto adaptaron a su gusto más refinado» (Leichtentritt, 1946: 60). Al distanciarse del dominio social de la Iglesia, rechazaron también su música. De modo similar, los distintos estilos de música venda reflejan la variedad de grupos sociales y su grado de asimilación en el cuerpo político. Las interpretaciones musicales son un signo audible y visible del agrupamiento social y político dentro de la sociedad venda, y la Figura 7 muestra su patrón dentro de la estructura social. La música de estilo tradicional aparece en círculos concéntricos, en alusión tanto a la forma de las casas como a la de los patrones de danza venda. De modo similar, he representado la música no tradicional dentro de rectángulos, como los de las casas de tipo europeo que ha adoptado mucha gente educada. Las escuelas de iniciación *vhusha*, *tshikanda* y *domba* son directamente controladas por los jefes, mientras que *murundu* y *sungwi* están en manos privadas, pero orientadas tradicionalmente bajo los aus-

picios de los jefes. Junto con las danzas de posesión *(ngoma dza midzimu)*, sostenidas por grupos familiares de culto con el permiso de los jefes, cada una de estas instituciones se toma muy en serio y se denomina *ngoma* (literalmente, «tambor»). Otros tipos de música pueden considerarse entretenimientos *(mitambo)*, lo cual no significa que no sean importantes en la vida social y política venda. Las iglesias controladas por europeos llegaron y se establecieron en oposición total a la vida social venda, pero las escuelas e iglesias separatistas han desarrollado una música que refleja el sincretismo de su vida social.

La variedad y vigor de los estilos musicales venda son el producto de una situación política semejante a la que había en Austria a finales del siglo XVIII, donde familias y príncipes prominentes «rivalizaban por la excelencia de sus orquestas privadas» *(ibíd*, p. 173). La diversidad de los estilos musicales refleja una diversidad subyacente a la aparente homogeneidad de la cultura y sociedad venda; de ahí tanto el proceso histórico que los ha generado como su significación en la vida contemporánea. Hay sólo dos tipos de música comunitaria regulada políticamente que pueden agrupar realmente a los venda de orientación tradicional. Se trata de la *tshikona*, la danza nacional, y la *domba*, la danza de iniciación premarital. Ésta solían ejecutarla tanto los chicos como las chicas, pero actualmente lo hacen casi exclusivamente ellas a causa de la migración de la mano de obra y el incremento de la escolarización, que han modificado el patrón de vida rural.

La música y la danza de la escuela de iniciación *domba* proporcionan una llamativa ilustración de cómo pueden combinarse elementos formales y expresivos para retratar en la música, de forma simbólica, los temas esenciales



EXPLICACIÓN DE LOS CARACTERES TIPOGRÁFICOS:

música con tambores mirumba, thungwa y ngoma

música con mirumba y thungwa

música sin tambores

INSTRUMENTOS DE CUERDA Y OTROS INSTRUMENTOS

Instrumentos de viento

LOS CÍRCULOS CONTIENEN LOS ESTILOS TRADICIONALES Y LOS RECTÁNGULOS LOS NO TRADICIONALES

1. La música más importante, controlada por los dirigentes [ngoma khulwane].
2. Música seria, patrocinada o permitida por los dirigentes [ngoma].
3. Diversiones [mitamba] patrocinadas por los dirigentes.
4. Música instrumental [zwilidzo], diversiones, etc., no sujetas a control.

5-5. Marca la división entre grupos de música completamente ortodoxos y los que no lo son, en diversos grados. Los grupos dentro de rectángulo participan oficialmente en la música ortodoxa en la medida en que los rectángulos penetran los círculos: de hecho, no hay muchos que penetren los círculos 1 y 2.

FIGURA 7. Diagrama que muestra las relaciones entre la estructura musical y la social en la sociedad venda. Compárese con la Figura 5.

de una cultura. Lo que las hace especialmente notables es que, aunque el proceso de creación es casi por completo inconsciente, sus formas se encuentran sistemáticamente relacionadas con su propósito expresivo. Los venda explican que la *domba* tiene siglos de antigüedad, y tienen mucho que decir sobre las funciones de esta escuela de iniciación y sobre la belleza y valor de su principal danza ritual. No hacen comentarios sobre la forma de la danza y su música, salvo para decir que «*domba* es *domba;* es un rito importante *(ngoma)*». Y, sin embargo, la música y la danza dibujan un rasgo esencial de la vida adulta, simbolizando periódicamente mediante su interpretación la importancia del matrimonio, el nacimiento y la maternidad institucionalizada.

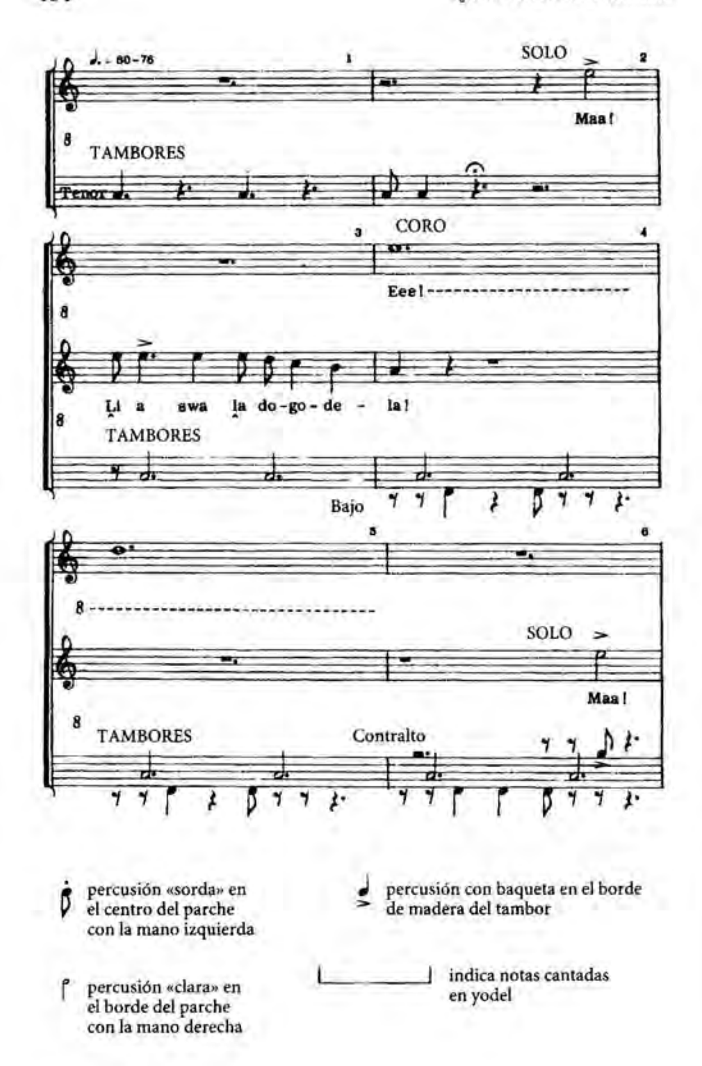
En apariencia, la *domba* suena como una pieza habitual de música venda, con su forma de llamada y respuesta, acompañamiento polirrítmico y desarrollo musical de la sección de respuesta. La forma circular de la danza es característicamente venda y, dado que un gran número de chicas baila en un recinto reducido, no es extraño que tengan que agarrarse unas a otras. En revistas ilustradas y folletos turísticos, el movimiento ha sido erróneamente denominado «la danza de la pitón», y en ellos se presenta como una de las atracciones interesantes de los venda (es de suponer que el motivo es que la ejecuta un grupo de vírgenes semidesnudas). Con todo, tanto el movimiento de danza como el tipo de desarrollo musical que se da a la sección de respuesta y la señalización del comienzo y final de los movimientos de baile son generados por las funciones expresivas de la música. Es más, no podría haber descubierto eso sin haber asistido a ejecuciones de esta danza en diferentes zonas del territorio venda, haber grabado cientos de las letras que canta el solista,

haber transcrito las relaciones entre letra, baile y música, y haber aprendido el simbolismo esotérico de la escuela. Tuve que sumergirme en la cultura y la sociedad venda para llegar a entender este producto de sus mentes.

El análisis de la *domba* que aquí presento deriva de una combinación de distintos tipos de información etnográfica. No pretendo que sea la última palabra en la materia, pero por lo menos resulta congruente y surge de la etnografía. Cuando comencé este análisis no tenía ni idea de dónde acabaría y nunca sospeché que los elementos formales y expresivos se hallaran tan imbricados. Las conclusiones me vinieron impuestas por las regularidades y correspondencias que emergían del material recogido sobre el terreno.
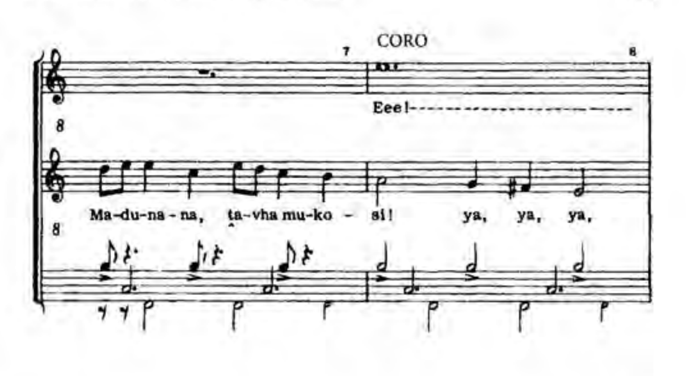
La *domba* es la última de una serie de escuelas de iniciación que preparan a las muchachas para el matrimonio. Aunque en ellas se pone mucho énfasis en el sexo y la reproducción, las escuelas no tratan sólo de asuntos de fertilidad. Su propósito es preparar a las mujeres para una maternidad institucionalizada, junto con los derechos y obligaciones que comporta. Hay evidencia de que el contenido y la forma de este tipo de escuela han cambiado con los años, especialmente tras su «nacionalización» por parte de los clanes dirigentes. En el pasado, cuando la *domba* era un ritual de los clanes más normales, el énfasis en el crecimiento físico ha debido ser mayor. Los clanes dirigentes han ampliado el significado político de las escuelas de iniciación, pero la música y el baile aún conservan su orientación básicamente física.

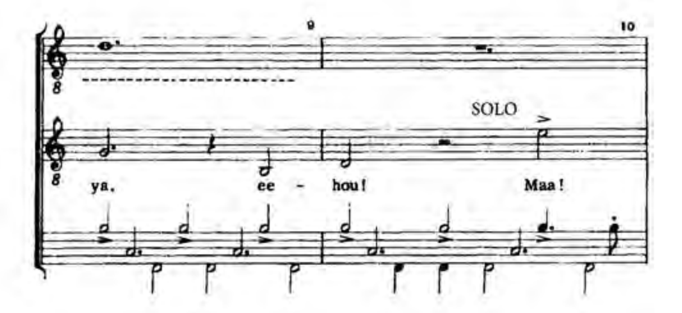
Cada ejecución de la danza simboliza la relación sexual, y ejecuciones sucesivas simbolizan el desarrollo del feto, para el cual se considera necesaria la relación
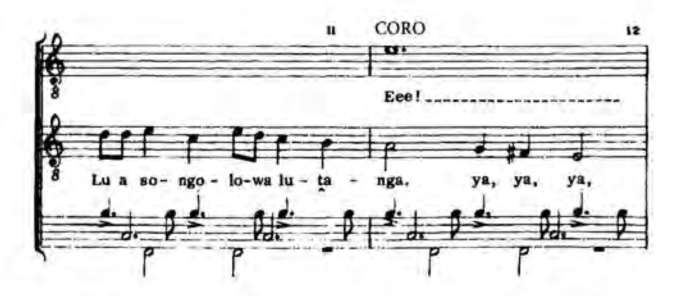


♩. = 80-76
SOLO
Maa!
TAMBORES
Tenor
CORO
Eee!
Li a swa la do-go-de - la!
TAMBORES
Bajo
SOLO
Maa!
TAMBORES
Contralto
percusión «sorda» en el centro del parche con la mano izquierda
percusión con baqueta en el borde de madera del tambor
percusión «clara» en el borde del parche con la mano derecha
indica notas cantadas en yodel
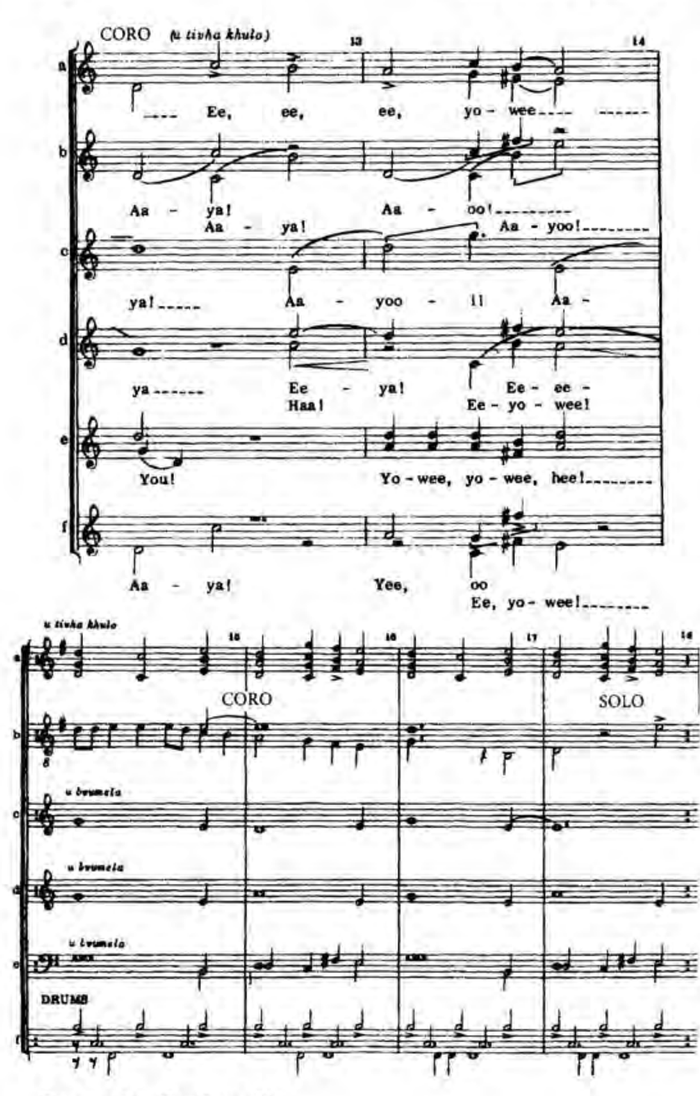
EJEMPLO 21
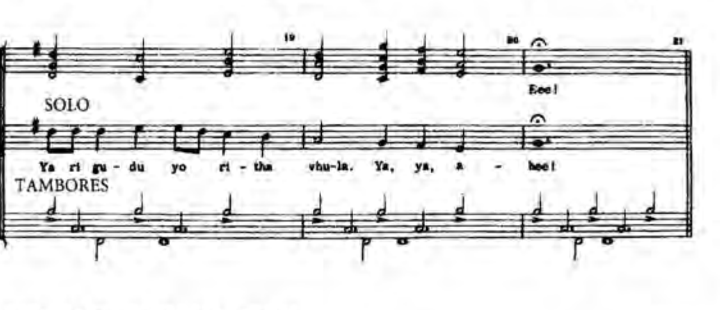






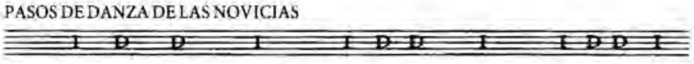
EJEMPLO 21. *Continuación*
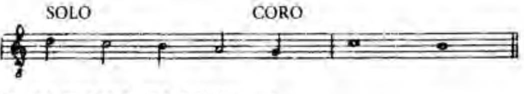


EJEMPLO 21. *Continuación*



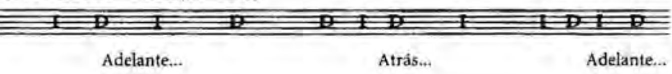
PASOS DE DANZA DE LAS NOVICIAS



Patrón alternativo de la melodía básica:



PASOS DE LOS MIDABE (iniciados)



EJEMPLO 21. *Continuación*

sexual. La música y el baile no quieren ser sexy; simbolizan el acto místico de la unión sexual, la concepción, la maduración del feto y el nacimiento. Tras varios avisos de tambor, la voz del solista, el maestro de iniciación, «penetra el aire como una flecha», como un falo, y las chicas responden murmurando. La voz del hombre comienza en lo que en la tonalidad venda equivaldría funcionalmente a una dominante, mientras que las voces de las chicas responden sobre la «tónica», el punto de relajación. Entran de manera polirrítmica tres tambores afinados en alturas diversas, dos frente a tres, y el canto prosigue su curso.

En este punto las muchachas son excitadas simbólicamente. Tras algunas repeticiones de la melodía básica, el maestro canta «La caña del río se desenrolla», y las chicas, agarradas en fila india, comienzan a caminar alrededor de los tambores. Tanto la caña como la fila de chicas son símbolos fálicos y el movimiento de comienzo de la danza simboliza la entrada del falo. Acto seguido las muchachas emprenden una forma cuasiorgiástica de canto que denominan *khulo*. Como en la *tshikona*, se emplea una técnica de hoquetus. Algunos minutos más tarde, al cantar el maestro la frase «*Gudu* os ha removido las entrañas», las muchachas dejan de moverse y se inclinan hacia el centro del círculo de danza, simbolizando la detumescencia del falo.

En el centro hay un fuego que debe mantenerse encendido mientras dure la escuela. Las cenizas «blancas» simbolizan el semen, considerado necesario para el crecimiento del feto. Según el simbolismo esotérico de la escuela, se llama «la cabeza del niño» a un bombo mantenido en suspensión. Al comienzo de la *domba*, yace en el suelo. Después de tres o cuatro meses (aunque a veces menos, según parece) tiene lugar una ceremonia en la que dicho tambor se «cocina» y cuelga de la viga. Es como el movimiento del niño en el útero, simbolizado también por el círculo de baile. El simbolismo no es conclusivo en cuanto al significado de los tambores, pero parece que sus diferentes golpes expresan los latidos del padre, la madre y el feto.

En la última noche de la escuela, las muchachas bailan con las manos por encima de la cabeza, simbolizando con ello los dolores del nacimiento y de una noche de parto. A la mañana siguiente las desvisten, las asean y les ponen ropas de iniciadas. Son llevadas como bebés a espaldas de

su madre hasta el patio del jefe, donde bailan la *domba* como novicias por última vez. A partir de ahí estarán listas para el matrimonio y una participación plena en la sociedad venda. Una función de la música y la danza ha sido crear simbólicamente un bebé y, como para reforzar esto, para los ritos finales el bombo se retira de la viga.

Existe una relación importante entre la música de la *domba* y la de la *tshikona* que refleja la función de los dos tipos de música en la sociedad venda. Se denomina *mutavha* a un conjunto completo de flautas de caña. El término se refiere al conjunto instrumental, no al número de notas de una octava. La misma palabra se usa para referirse al teclado de una *mbira* o un xilófono. Sin embargo, se pone nombre a las notas de tal modo que su relación con la octava y sus funciones musicales sean reconocibles. Se denomina *phala* a la nota principal de un conjunto de flautas de caña heptatónicas, y *phalana* o «pequeño *phala*» a la que se sitúa una octava por encima. La nota que sigue por encima de *phala* se llama *thakhula,* «la transportadora», porque conduce la melodía de vuelta al tono principal. (Funciona, pues, como una sensible en la música europea.) Cada nota tiene una acompañante situada una quinta por debajo. Éste no es un mecanismo limitado a la *tshikona:* se encuentra implícito en toda melodía venda sobre modos heptatónicos. En una escala pentatónica la nota acompañante difiere a causa del espaciamiento entre intervalos, pero sigue aplicándose el principio básicamente social de que cada nota debe tener una acompañante. Por ejemplo, se aplica de forma implícita en las armonías improvisadas por el resto de los ejecutantes.

En la música instrumental, se permite el intervalo de tritono, pero en la vocal se evita dentro del acorde. Existe un contraste interesante entre la *tshikona* y el *khulo* de la

domba, en el cual las muchachas cantan casi el mismo patrón tocado por los hombres en sus flautas de caña *(véase* la Figura 8). En la estructura de la *tshikona,* el tritono
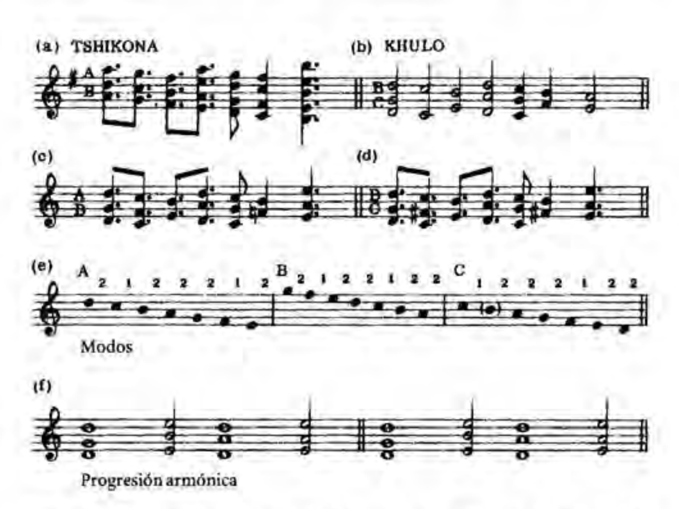


FIGURA 8. Ilustración del proceso de transformación por el que el *khulo* se relaciona con la *tshikona,* y resumen de los modos y de la secuencia básica de acordes.

(a) Las notas más agudas de la *tshikona,* transportadas un semitono descendente.

(b) Patrón básico del *khulo* para voces femeninas.

(c) Trasposición de la *tshikona* a la misma altura del *khulo.* Repárese en el Fa natural y la posición del tritono.

(d) Transformación de la *tshikona,* transcribiendo como *phala* el Re" en lugar de La". Repárese en cómo la posición del tritono difiere de la *tshikona* en 8c, pero coincide con la del *khulo* en 8b.

(e) Los tres modos utilizados en la *tshikona* y el *khulo,* transcritos sin alteraciones accidentales.

(f) La base armónica del *khulo.* La secuencia de acordes también se ajusta al patrón *tshikona* con independencia de los modos que se utilicen.

Nota: Las cifras indican el número de semitonos en los intervalos de los modos.

permitido no se halla en la misma posición (Do"/Fa#" en 8a) que la que tendría, si no se evitara, en la estructura del *khulo* (segundo acorde de 8b). Esto evidencia que el *khulo* no es una simple transposición de la *tshikona;* si así fuera, el tritono evitado aparecería en el penúltimo acorde, como aparece en la *tshikona,* en lugar de en el segundo. *Khulo* es más bien una transformación generada por la distinta función de la música. Así, las notas acompañantes en la *tshikona* de los hombres (B en 8a, 8c y 8e) se seleccionan como el modo principal del *khulo* cantado por las muchachas, para el cual se selecciona otro conjunto de notas acompañantes (C en 8b, 8d y 8e). Es como si la *tshikona* incorporara en su *mutavha* un modo masculino y otro femenino, y como si el primero hubiera sido escogido para la música de los hombres y el segundo para la de las muchachas. Ambos se hallan unidos por su relación común con una misma progresión armónica de base (8f). Nótese que en la progresión armónica hay un desplazamiento de fuerza tonal desde la nota *phala* (Re" en 8c, 8e y 8f) a la *thakhula* (Mi" en 8c, 8e y 8f), que de nuevo vuelve a la *phala*. La relación entre acordes viene determinada por el hecho de que en la estructura de la *tshikona* cada nota posee dos notas acompañantes: la primera situada a la quinta inferior, la segunda a la quinta superior. Así, Re"/Sol' y Mi"/La' son acordes funcionalmente «más fuertes» que Re"/La' y Mi"/Si' *(véase* la Figura 9).

A pesar de sus diferencias en timbre y *tempi,* la afinidad musical entre la *tshikona* y el *khulo* debería resultar manifiesta incluso a alguien que desconozca la cultura venda. En cierta medida, la música habla por sí misma. Pero aunque la naturaleza general de esa relación musical sea claramente audible, el mecanismo preciso mediante

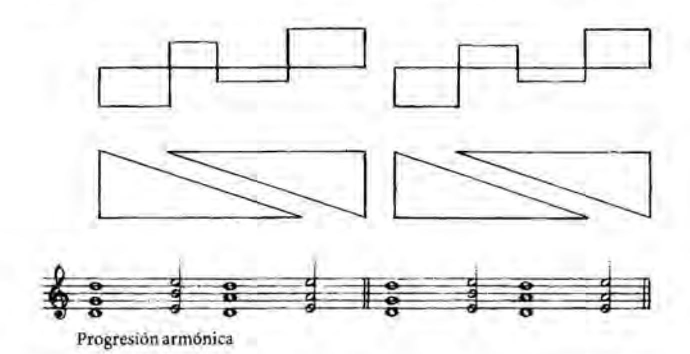


FIGURA 9. Diagrama de las progresiones armónica y tonal de la *tshikona* y el *khulo*, mostrando cómo la fuerza tonal de *phala* (Re") y *thakhula* (Mi") se altera según cambian sus notas acompañantes. Los rectángulos simbolizan cambios de tonalidad, y el grosor variable de las figuras ilustra el aumento o disminución de fuerza tonal de *phala* y *thakhula*, respectivamente.

el cual se ha obtenido posiblemente no puede descubrirse a partir de un análisis de las notas por sí solas. El análisis ha de comenzar con el papel de la música en la sociedad y la cultura venda *(véanse* las Figuras 6 y 7), de manera que podamos apreciar cómo los patrones de la cultura y la sociedad emergen en forma de sonido humanamente organizado.

4. Humanidad sonoramente organizada
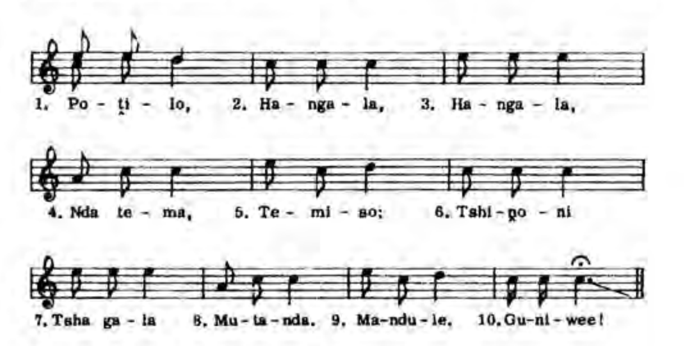
En el capítulo primero propuse que, si queremos saber cuán músico es el hombre, debemos ser capaces de describir de modo preciso lo que sucede en cualquier pieza de música. En los capítulos segundo y tercero he tratado de mostrar las razones por las que no podremos conseguir eso hasta que no comprendamos qué les pasa a los seres humanos que crean la música. La música es una síntesis de procesos cognitivos presentes en la cultura y el cuerpo humano: las formas que adopta y los efectos que produce en la gente son generados por las experiencias sociales de cuerpos humanos en diferentes medios culturales. Dado que la música es sonido humanamente organizado, expresa aspectos de la experiencia de los individuos en sociedad.

Se sigue de ello que cualquier valoración de la musicalidad humana habrá de tener en cuenta procesos extramusicales y que éstos deberían incluirse en los análisis de la música. Las respuestas a muchas preguntas importantes sobre la estructura musical pueden no ser estrictamente musicales. ¿Por qué se prefieren ciertas escalas,

modos e intervalos? La explicación puede ser histórica, política, filosófica o racional en términos de leyes acústicas. ¿Qué viene después de que se haya ejecutado cierto patrón musical? ¿Viene la nota siguiente determinada por la lógica del patrón melódico o por una regla más general que relaciona esa melodía con patrones tonales del habla, como ocurre en la música venda? ¿Por qué debe repetirse en cierto punto un patrón dado? ¿Por qué habría de repetirse en absoluto? La musicología debe ser capaz de atender a preguntas similares si pretende explicar lo que acontece en música; pero creo que no logrará responder las cuestiones generales sobre música hasta que reconozca las peculiaridades de distintos sistemas musicales. Es posible que hasta los descubrimientos de la musicología sistemática sólo se apliquen a las tradiciones musicales de los musicólogos sistemáticos y a las facultades de percepción que se han desarrollado en sus propias culturas.

Reforzaré este punto haciendo referencia a cuatro de las canciones infantiles incluidas en mi libro *Venda Children's Songs* (Canciones de los niños venda) (Blacking, 1967). Permitirán mostrar en qué medida un análisis del sonido sin más es inadecuado y erróneo. Primero examinaremos las canciones (Ejemplos 22-25) como «pura» música, y a continuación como sonido organizado en un contexto sociocultural determinado.
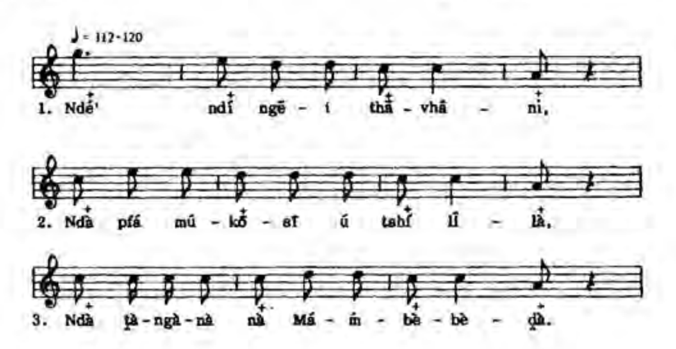
Poṱilo parece estar basada en diez compases de blanca divididos por la melodía en 4+2+2, incorporando treinta sílabas agrupadas de tres en tres con duraciones de 1+1+2 corcheas. Pueden imaginarse diversas explicaciones ingeniosas de la estructura métrica de la canción, que podrán ser o no correctas; pero los venda que la cantan son conscientes de una sola explicación, proporcionada



EJEMPLO 22

por su contexto cultural. Es una canción de niños *(luimbo lwa vhana)*, en la subcategoría de canciones para contar *(nyimbo dza u vhala)*: a cada compás de blanca, se levanta y se cuenta un dedo, comenzando por el meñique izquierdo hasta el pulgar, y después desde el pulgar derecho hasta el anular, terminando con una palmada al llegar al décimo pulso de blanca.
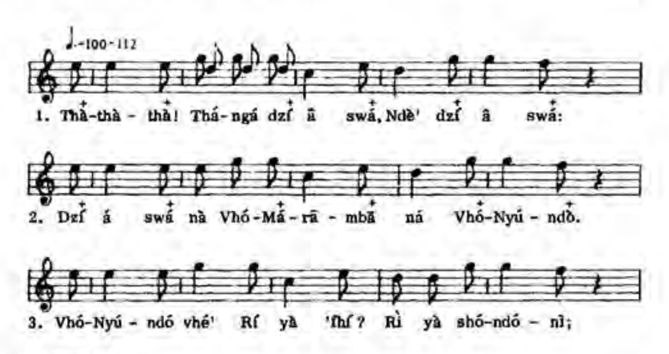
La segunda canción, *Nde' ndi ngei thavhani,* utiliza cinco notas y se basa en repeticiones de cuatro negras con puntillo. En este caso no consideraremos la métrica, sino los cambios en la melodía. De nuevo vemos que no puede hacerse un análisis «puramente» musical, debido al sistema venda de relaciones entre el tono de habla y la melodía. La secuencia tonal con que empieza cada frase varía de Sol-Mi-Re a Do-Mi-Re y Do-Re, y aún se dan distintos patrones en ulteriores repeticiones de la melodía básica. Esto podría entenderse como una variación melódica equilibrada y grata al oído, pero en realidad no ha sido concebida musicalmente. Aparece de resultas de cambios en el tono del habla al pronunciar distintas palabras de la



EJEMPLO 23

letra, que a su vez se generan por «la historia» que narra la canción (*véase* también la Figura 6). Por otra parte, la sección de llamada varía, mientras que la respuesta se mantiene invariable. De ese modo, la forma de la canción deriva de un modelo social, reflejando una situación en la que el solista trabaja con un coro. Los cambios en el tono del habla se reflejan, por tanto, en la primera sección de cada frase, pero no en la segunda, de forma que en la ejecución a solo por parte del niño se produce una condensación de una situación social que encontrarán los niños cuando crezcan y participen en grupos sociales más amplios.

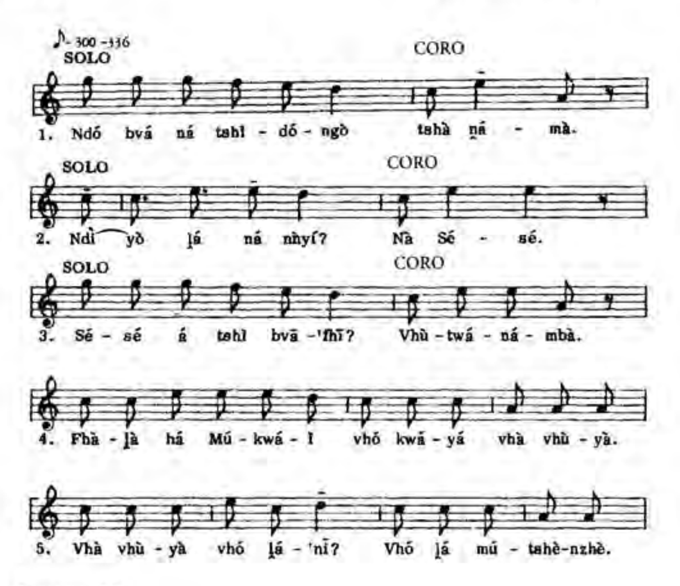
La tercera canción utiliza también cinco notas, pero en un arreglo diferente. Repárese en el patrón Mi-Sol-Do-Mi, semejante al de *Potilo,* Do-Mi-La-Do. Esto podría llamarse un motivo de fanfarria; pero cornetas y fanfarrias resultan irrelevantes en el contexto de la cultura venda tradicional. De nuevo, la primera parte de la melodía es como una sección de llamada, donde variaciones menores de la melodía dependen de los cambios tonales del



EJEMPLO 24

habla. Los mismos principios se aplican a la cuarta canción, que utiliza seis notas, también según el motivo de «fanfarria» Do-Mi-La-Do.

Podría argumentarse que estas cuatro canciones representan estadios de una evolución musical a partir de un núcleo de cuatro notas Mi-Re-Do-La. Es posible analizarlas como meros patrones *musicales*, desde el punto de vista de la repetición de notas y su convergencia en centros tonales, el refuerzo rítmico de las notas, la tonalidad tónica-dominante, los modelos de tensión y relajación melódica, etc. Tratando estas melodías como «objetos sonoros», es decir, como cosas en sí mismas –que es el tipo de tratamiento que estoy criticando–, podemos obtener varios análisis diferentes. Éste es un procedimiento muy habitual en el análisis de la música europea y tal vez sea esa una de las razones por las que las publicaciones musicales están plagadas de explicaciones contradictorias de una misma música. Todos discrepan acaloradamente, fundando su reputación académica en lo que Mozart quiso realmente decir en tal o cual compás de sus sinfonías,



Ejemplo 25

conciertos o cuartetos. Si supiéramos con exactitud lo que pasaba en la cabeza de Mozart cuando los escribió, habría una única explicación posible.

Si analizamos las cuatro canciones como música en el seno de la cultura, parece que podemos explicarlas sin recurrir a argumentos sobre evolución musical o sobre los méritos de análisis alternativos. Es más, no es necesario recurrir a la teoría de que las canciones son parte de un *gradus* musical por el cual los niños se preparan para la música adulta, como es el caso de *Music for Children* (Música para niños) de Carl Orff. Dos de las primeras canciones que los niños pequeños cantaban en 1956-1958 eran la canción de cuatro notas *Potilo* y la de seis *Ndo*

bva na thsidongo (Ejemplos 22 y 25). Eran las canciones de niños más populares, pertenecían a tipos de canciones que cantan tanto las niñas como los niños y generalmente se aprendían antes que otras de dos o tres notas que acompañan a juegos infantiles de más edad. La edad a la que los niños venda aprenden las canciones tiende a estar regulada por factores sociales; el hecho de que unas tengan cuatro y otras cinco, seis o siete notas tiene poco que ver con el proceso de aprendizaje. Lo significativo no es el número de notas de una canción sino el patrón global de la música y las situaciones asociadas a ella. Los niños las aprenden como aprenden el lenguaje: como ideas completas, no gradualmente por progresión musical.

La primera música que aprenden los niños venda, en el sentido de su interpretación activa, son las canciones infantiles. Pero no es la primera que oyen, que es más probable que sea el sonido de la danza nacional *(tshikona)*, el de la danza de iniciación premarital *(domba)* o el de las numerosas canciones de cerveza que asaltarán sus oídos mientras sus madres los lleven amarrados a la espalda. Otra música que los niños venda escuchan y tocan es la música de la danza de niños *(tshikanganga)* y una serie de bailes asociados para las flautas de caña pentatónicas (*ṋanga dza lu ţ anga*).

La *tshikona*, la danza nacional, se toca con diferentes conjuntos de flautas heptatónicas. Como señalé en los capítulos segundo y tercero, es la música venda más importante y existe una estrecha relación entre su forma musical y sus propósitos expresivos. La música de la *tshikona* es tal que, si pides a un venda que la cante, dará una versión de entre varias posibles *(véase* la Figura 10). Puede incluso que trate de proporcionar una representación más vívida, acompañando fragmentos de frases con una
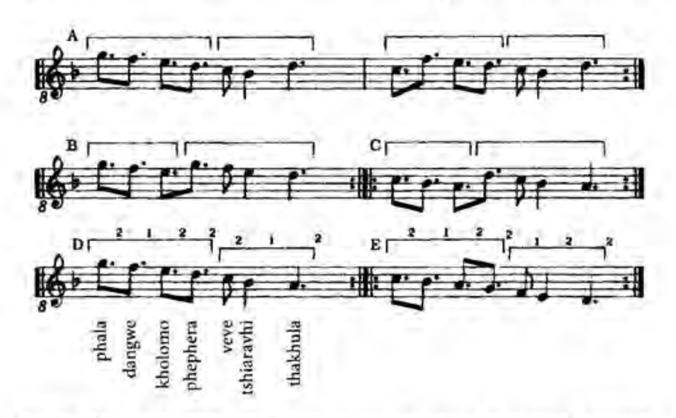


FIGURA 10. Diferentes modos que tienen los venda de cantar la *tshikona*, su danza nacional para flautas de caña y tambores. Las cifras indican el número de semitonos de cada intervalo. D y E son los equivalentes más cercanos de la escala que cantan los venda; los cantantes no completan la octava, sino que se detienen en la séptima nota o repiten de nuevo el patrón. Se proporcionan los nombres de una octava de flautas de caña. La *tshikona* se halla aquí transportada una tercera menor descendente.

imitación vocal del sonido de las flautas. Todas estas variaciones, y muchas otras, se derivan de una misma estructura (*véase* la Figura 11a). Todas son transformaciones aceptadas por los venda como *tshikona*. La Figura 11 muestra también cómo tres de las canciones de niños (Ejemplos 22, 24 y 25) pueden derivarse del mismo patrón *tshikona*. La recurrencia del motivo de «fanfarria» sugiere con claridad que dicha relación no es una creación imaginaria por parte del analista. Además, en cierta ocasión un grupo de niños venda convirtió de hecho la canción *Thathatha* (Ejemplo 24) en la *tshikona*, sustituyendo la letra por *fhe, fhe, fhe*, sílabas con que suele representarse verbalmente el sonido de las flautas de caña.
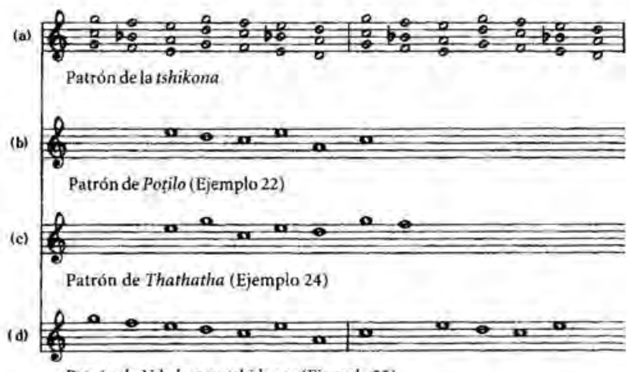


FIGURA 11. Relación entre las melodías de tres canciones de niños venda y la música de la *tshikona*, de la cual tan sólo se proporciona una parte, transpuesta una tercera menor descendente.

De modo similar, la canción *Nde' ndi ngei thavhani* (Ejemplo 23) se halla relacionada con el patrón de *Mutshaini (véase* la Figura 12a), una de las melodías para flautas de caña pentatónicas. La relación de la canción de cuatro notas *Nandi Munzhedzi (véase* la Figura 12c) con otra melodía para flautas de caña, *Mangovho (véase* la Figura 12b), muestra cómo dicha canción no está relacionada con la *tshikona,* como sí lo está *Poṭilo (véase* la Figura 11b), aunque ambas utilicen las mismas notas. Lo que revela su relación es el patrón de las melodías respectivas. Así, una canción de cuatro notas deriva de un modelo pentatónico, mientras que otra deriva de un modelo heptatónico. Los principios de transformación son los mismos y los resultados musicales pueden ser similares a un nivel superficial, pero sus modelos conceptuales básicos son distintos. Ésta es la razón por la que mantuve más arriba que el patrón to-

tal de una melodía puede ser más significativo que el número de notas utilizado. Un producto de apariencia elemental puede esconder un proceso complejo, y viceversa.
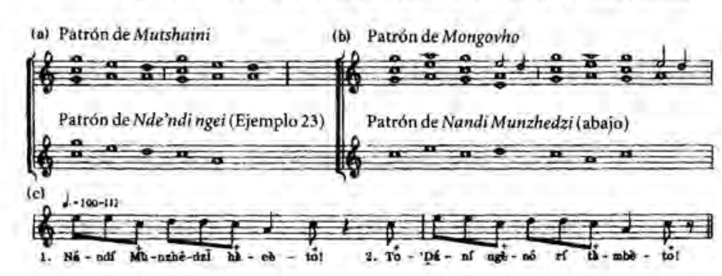


FIGURA 12. Relación entre dos canciones de niños venda y dos melodías de flautas de caña pentatónicas de las que tocan los jóvenes y niños (núm. 4 en las Figuras 5 y 7).

Hay otras muchas canciones que están relacionadas con la *tshikona* y con las danzas infantiles para flautas de caña, como he demostrado en mi libro. Mi argumento es que un análisis musicológico formal puede resultar inadecuado, o incluso irrelevante, tan pronto como las canciones se analizan en relación con otros elementos de la música venda y en términos de su sistema musical, así como en relación con los «orígenes» sociales de dicho sistema. Las canciones de niños son transformaciones de la música que los niños deben de haber oído y que, con toda seguridad, tendrán que ejecutar más adelante en su vida. Han sido condensadas mediante un proceso de elipsis no muy distinto del que acontece en el habla temprana. En lugar de imitar un movimiento descendente siguiendo un patrón de melodía a menudo heptatónico, exhiben un nuevo tipo de patrón que parece ajustarse mejor al ámbito más limitado de las voces infantiles.

Los procesos de creación fueron probablemente inconscientes. Incluso es posible que las canciones fueran compuestas originalmente por niños. Pero si no fue así, y si ahora las aprenden por imitación consciente más que por ósmosis, hubo un tiempo en que fueron compuestas, y el proceso de transformación utilizado fue en principio similar al que relaciona el patrón de la *tshikona* con el del *khulo* de la *domba,* tal y como se discutió en el capítulo tercero *(véase* la Figura 8). El punto importante aquí es que los principios del proceso creativo no siempre se hallan en las estructuras superficiales de la música y muchos de los factores generativos no son, de hecho, musicales. Por ejemplo, también he mostrado cómo una melodía de base puede ser reestructurada para ajustarse a cambios en los patrones tonales del habla presentes en la letra *(véase* la Figura 6). Hasta los niños venda son capaces de hacer encajar nuevas cadenas de palabras en una melodía preexistente de una forma que se reconoce como típica de los venda, aunque para ello no reciban instrucción formal alguna y las reglas del sistema sólo puedan extraerse a partir de un análisis comparativo de muchas canciones diferentes. En la música venda, la creatividad depende del uso y transformación de los modelos conceptuales básicos que generan sus estructuras superficiales. Y, dado que tales modelos se adquieren inconscientemente como parte del proceso de maduración, no creo que puedan utilizarse de una forma realmente creativa por nadie que no se halle profundamente inmerso en la sociedad venda.

En otras palabras, las reglas de la música venda no son arbitrarias como las reglas de un juego. Para crear música venda hay que *ser* un venda, haber compartido la vida social y cultural venda desde la primera infancia. Los recur-

sos técnicos de la música venda pueden parecer poca cosa a alguien acostumbrado a la música clásica europea y las reglas básicas de composición probablemente podrían aprenderse a partir del estudio de grabaciones y de mis propios análisis. Pero estoy convencido de que un músico formado no podría componer una música que resultara absolutamente nueva y específicamente venda, y por tanto aceptable como tal a audiencias venda, a menos que se hubiera criado en su sociedad. Puesto que la composición de música venda depende tanto de ser venda y su estructura se halla tan íntimamente relacionada con dicha condición, se sigue que un análisis del sonido no puede concebirse al margen de su contexto social y cultural. La música de las cuatro canciones podría haberse analizado sólo en términos de sus notas, pero estos análisis no hubieran revelado las estructuras profundas de la música, los procesos mediante los cuales fue creada en el contexto de la sociedad venda. Un análisis sensible al contexto resulta ser más general, porque explica la música de las canciones de niños de acuerdo con un sistema que rige también para otros aspectos de la música venda y lo hace en términos de sus respectivas funciones sociales. Es decir, las relaciones sociales y expresivas entre la función de las canciones de niños y las distintas danzas con flautas de caña se reflejan en sus relaciones formales y musicales.

Los análisis de música son esencialmente descripciones de secuencias de distintos tipos de acto creativo: deberían explicar los acontecimientos sociales, culturales, psicológicos y musicales en la vida de grupos e individuos que conducen a la producción de sonido organizado. A un nivel superficial, la creatividad se expresa en música principalmente a través de la composición y la ejecución, en la

organización de nuevas relaciones entre sonidos o bien en nuevas formas de producirlos. El interés por el sonido como fin en sí mismo o por los medios sociales para la consecución de dicho fin son dos aspectos inseparables, y ambos parecen estar presentes en muchas sociedades. Bien se ponga el énfasis en el sonido humanamente organizado, bien en la humanidad organizada por medio del sonido –es decir, en una experiencia tonal relacionada con personas o en una experiencia compartida relacionada con notas–, la función de la música es reforzar ciertas experiencias que han resultado significativas para la vida social, vinculando más estrechamente a las personas con ellas.

La creatividad musical puede describirse en términos de procesos sociales, musicales y cognitivos. En otros dos análisis publicados sobre un centenar largo de canciones venda, he esbozado seis conjuntos de reglas que dan cuenta de sus patrones sonoros. El primero de ellos, «Factores sociales y culturales», comienza con la regla 1.0.0.: «La música se ejecuta como parte de una situación social». Esto puede parecer una obviedad, pero es un preludio necesario a reglas más complejas que explican los patrones musicales como producto de sus antecedentes sociales. Los siguientes cuatro conjuntos de reglas son básicamente musicales: «Tempo, métrica y ritmo», «Tono del habla y melodía», «Armonía y tonalidad», «Desarrollo musical». El último es cognitivo: «Procesos de transformación». Estas reglas son vagas y provisionales, y resultan inadecuadas en la medida en que asumen un conocimiento aún en ciernes de la cultura y sociedad vendas. No las discutiré en profundidad, pero quiero sugerir cómo y por qué dichas reglas podrían generalizarse y refinarse en el marco de una teoría unificada de la cognición, la cultura, la sociedad y la creatividad.

En primer lugar, permítanme explicar a grandes líneas ciertos presupuestos teóricos. Emile Durkheim (1968: 447), en *The Elementary Forms of the Religious Life* (Las formas elementales de la vida religiosa), argumenta que la sociedad no es «un ser nominal creado por la razón, sino un sistema de fuerzas activas». Yo creo que el comportamiento es parte integral de la constitución de un animal; que los seres humanos no son infinitamente plásticos y que aprenderemos más sobre la música y la musicalidad humanas si buscamos ciertas reglas básicas de comportamiento musical que se hallan condicionadas tanto biológica como culturalmente y que son específicas de nuestra especie. Me parece que lo que en último término es más importante en música no puede aprenderse, al igual que otras aptitudes culturales. Está ahí, en el cuerpo, esperando a que lo despierten y desarrollen, igual que sucede con los principios básicos de la formación del lenguaje. A improvisar, realmente, no se aprende, lo cual no significa que la improvisación sea fruto del azar. El hombre que la realiza no ha sido improvisado: todos los aspectos de su conducta están sujetos a una serie de sistemas interrelacionados, estructurados, y cuando improvisa está expresando tales sistemas en respuesta a las reacciones que recibe de su audiencia. De modo similar, las mujeres casadas venda no tienen que reaprender la música de la *domba* cada cuatro o cinco años al inaugurarse una nueva escuela. Reviven una situación social y la música adecuada surgirá cada vez que esa experiencia sea compartida cuando se den determinadas condiciones de individualidad en comunidad.

Las reglas del comportamiento musical no son convenciones culturales arbitrarias, y las técnicas de la música no son como los desarrollos tecnológicos. La conducta

musical puede reflejar grados variables de conciencia de las fuerzas sociales, y la estructura y función de la música pueden estar relacionadas con impulsos humanos básicos, así como con la necesidad biológica de mantener un equilibrio entre ellos. Si los venda ejecutan música comunitaria principalmente cuando tienen el estómago lleno, no es simplemente por matar el tiempo. Cuando, en la persecución de la autopreservación, se dejan de lado los impulsos de cooperación, reproducción y exploración, la armonía de la naturaleza se ve afectada. Al hombre no le basta con tener: debe también ser, y llegar a ser. Pero no puede ser sin tener. Cuando los venda sienten hambre, o están ocupados evitándola, no encuentran tiempo ni energía para hacer música. Ni tampoco imaginan que la música pudiera, de una forma mágica, aliviar su hambre, del mismo modo que los magos que provocan la lluvia no esperan que la lluvia caiga si no han visto primero el movimiento de insectos que la anuncia. La música está en ellos, pero para surgir requiere unas condiciones especiales. Sugiero que los venda hacen música cuando tienen el estómago lleno porque, conscientemente o no, sienten las fuerzas de la separación inherentes a la satisfacción de la autopreservación y se sienten impulsados a restaurar el equilibrio mediante una conducta excepcionalmente cooperativa y exploratoria. Así, las fuerzas de la cultura y la sociedad se expresan en sonido humanamente organizado porque la principal función de la música es promover una humanidad sonoramente organizada agudizando la conciencia humana.

En el tercer capítulo sugerí que muchos cambios formales en la música europea surgieron como resultado del intento de los compositores de que las personas se hicieran más conscientes de la disarmonía y desigualdad sociales.

La creatividad musical fue así una función de las actitudes de los compositores ante la separación entre personas en sociedades que deberían haber sido plenamente cooperativas. De modo muy similar, podemos decir que las relaciones temáticas de la *tshikona* y las canciones infantiles venda expresan las relaciones sociales correspondientes. La *tshikona* simboliza la sociedad más amplia conocida por los venda en el pasado; y como la opresión del *apartheid* los restringe en la sociedad más amplia de la que son dolorosamente conscientes, esta sociedad tradicional continúa siendo la esfera más amplia en que pueden moverse con relativa libertad. La *tshikona* es universal tanto en su contenido como en su forma: todo el mundo asiste o participa en ella; sintetiza el principio de individualidad en comunidad (como un coral de Bach, es interesante para todos los intérpretes, en contraste con el acompañamiento habitual de los himnos, que reduce a contraltos y tenores a la condición de esclavos de sopranos y bajos); y su estructura musical incorpora los rasgos más importantes de la música venda. Tanto social como musicalmente, es una experiencia compartida.

Las canciones de los niños venda son también universales, y no limitadas, en cuanto que se espera que todo niño venda cante algunas de ellas y su ejecución no queda limitada a un grupo de culto o un sector social. Así, no es sorprendente encontrar relaciones musicales entre la *tshikona* y las canciones infantiles, que discurren paralelas a sus relaciones sociales. En el contexto de la vida musical y social venda, las canciones de niños pueden considerarse «contrastantes en la superficie, pero idénticas en sustancia», como Rudolph Reti (1961: 5) ha descrito algunas de las grandes obras musicales en su libro *The Thematic Process in Music* (El proceso temático en la música).

Resulta tentador contemplar la forma musical básica de tema y variación como una expresión de situaciones y fuerzas sociales, transformada de acuerdo con los patrones de cultura y el estado de la división social del trabajo en una sociedad dada. Así, las diferencias esenciales entre la música de una sociedad y otra serían sociales, no musicales. Si la música inglesa parece más compleja que la venda y es practicada por un porcentaje menor de personas, ello se debe a la división social del trabajo, no a que los ingleses estén menos dotados para la música o a que su música sea cognitivamente más compleja. Los individuos de diferentes culturas no han de aprender ni más ni menos cosas y, en el contexto de cada cultura, éstas no son básicamente ni más ni menos difíciles. Lo que sí existe son más o menos campos diferentes en los cuales aprender. No es más fácil ni más difícil ser bosquimano que americano. Es distinto.

Como resultado de la división del trabajo en la sociedad, unas personas han de hacer cosas para otras. Si yo fuera bosquimano, me habría hecho mi propia ropa y cazaría mi propia comida: sería individuo hasta un punto que ningún americano podrá jamás llegar a ser. (Los americanos que optan por vivir una vida utópica o separada del mundo, realmente no están escapando a la división social del trabajo. Debido a la protección de la sociedad más amplia, disfrutan de una vida fácil que no tiene casi nada en común con la vida de los campesinos y los miembros de sociedades tribales, que no pueden permitirse los lujos que aquéllos dan por sentado mientras tratan de eludir los problemas de resposabilidad colectiva que les presenta una división del trabajo más extensiva.)

En cualquier sociedad, el comportamiento cultural es aprendido. Aunque la introducción de nuevas habilida-

des pueda representar un avance intelectual, el aprendizaje de las habilidades acumuladas no plantea tareas esencialmente diferentes o de distinto grado de dificultad a los miembros de culturas diferentes. Si existe algún patrón diferencial, consiste en que los americanos tienen que aprender más sobre menos. Esto significa que tienen que aprender menos de lo que sabe un bosquimano acerca de algunos asuntos. Los problemas en las sociedades humanas comienzan en el punto en que las personas aprenden menos de lo necesario sobre el amor, pues el amor es la base de nuestra existencia como seres humanos. Kierkegaard lo expresó en los siguientes términos:

Una generación puede aprender mucho de otra, pero lo que es propiamente humano, ninguna generación puede aprenderlo de la precedente. En este aspecto, cada generación comienza de nuevo desde el principio, no tiene otra tarea que la de las generaciones que la precedieron, a no ser que la generación anterior se haya traicionado y engañado a sí misma [...] Ninguna generación ha aprendido de otra cómo amar, ninguna comienza en otro punto que no sea el principio y ninguna tiene ante sí una tarea menor que la generación precedente (1939: 183-184).

Amar es la dura tarea, y la música una destreza que prepara al hombre para su tarea más difícil. Como en este punto cada generación ha de comenzar de nuevo desde el principio, muchos compositores sienten que su tarea consiste en escribir nueva música; no como si estuvieran diseñando un nuevo modelo de automóvil, sino como si estuvieran evaluando la situación humana dentro de la cual se hacen y usan nuevos automóviles. La tarea de diseñar nuevos automóviles es un problema básicamente técnico y comercial, comparable con la escritura de música incidental en el estilo de Tchaikovsky, Mahler o De-

bussy. Dada una persona educada en una cierta clase social, con las oportunidades emocionales adecuadas, escribir música en el estilo de Tchaikovsky es algo que puede aprenderse sin gran esfuerzo y que, como muchas otras habilidades culturales, puede transmitirse de una a otra generación. Aunque un compositor pueda sentir el mayor respeto por la música de Tchaikovsky, si fuera consciente y le preocupara la tarea contemporánea de ser humano y quisiera decir algo sobre ello en su música, no podría reproducir ese tipo de música en una sociedad cuyas tareas son distintas de las de la sociedad de Tchaikovsky. (*Le Beser de la Fée* de Stravinsky puede haber comenzado como un remedo de Tchaikovsky, pero acaba revelándose como puro Stravinsky, una obra esencialmente nueva.) Así, si un compositor quiere producir una música relevante para sus contemporáneos, su principal problema no es realmente de naturaleza musical, aunque pueda parecerle que es así: es un problema de actitud hacia la sociedad y la cultura contemporáneas en relación con el problema humano básico de aprender a ser humano. La música no es un lenguaje que describa cómo es en apariencia la sociedad, sino una expresión metafórica de sentimientos asociados con el modo en que realmente es. Es un reflejo de –y una respuesta a– fuerzas sociales, particularmente a las consecuencias de la división social del trabajo.

Algunas músicas expresan la solidaridad concreta de grupos en situaciones en que la gente se reúne y produce patrones de sonido que funcionan como signos de sus lealtades de grupo. Otras músicas expresan una solidaridad teórica, cuando el compositor agrupa patrones de sonido que expresan aspectos de la experiencia social. Del mismo modo que grupos sociales diversos –por ejem-

plo, en la sociedad venda– pueden unirse por medio de una ejecución de su danza nacional, en una sociedad industrial patrones contrastantes de sonido pueden ser agrupados por un compositor mediante la idea individual de una sinfonía, con su correspondiente unidad temática. Como me dijo un jefe venda: «Vas a oír la interpretación más brillante imaginable de nuestra danza nacional: llamaré a todos los músicos disponibles en el distrito para que acudan aquí». Mahler, de un modo muy parecido, afirmó: «Para mí, escribir una sinfonía significa construir un universo con todas las herramientas de la técnica disponible».

Pueden establecerse relaciones entre los análisis formales y expresivos de la música incluso en materias como el carácter de la creatividad, un tema que ocupa constantemente a musicólogos y críticos. En años recientes se ha valorado la capacidad creativa en función de la capacidad del compositor para producir unidad temática con contraste expresivo, y los notables estudios de Heinrich Schenker, Rudolph Reti, Hans Keller, Alan Walker y otros han tendido a subrayar el carácter inconsciente de ese proceso. Por ejemplo, Alan Walker ha mostrado que los temas de la Cuarta Sinfonía de Tchaikovsky surgen del «tema del destino» que abre la obra, reconocido intuitivamente por el propio compositor como germen de toda la sinfonía (1962: 116-126). Muchos críticos la han descalificado como pobremente construida sobre la base de que su material temático no fue tratado de acuerdo con las reglas convencionales de la construcción sinfónica. En realidad, esta obra podría describirse como un salto intelectual hacia delante en el que Tchaikovsky fue conducido hacia una manera innovadora de elaborar la forma sinfónica; y resulta interesante que las consecuencias musicales

de este logro básicamente humano sean apreciadas de manera intuitiva por los oyentes legos, aunque sean tan pobremente entendidas por las mentes cerradas de algunos expertos musicales.

Las teorías de Rudolph Reti y sus seguidores encajan bien con investigaciones recientes que muestran que la capacidad de pensar creativamente y construir formas nuevas es una función de la personalidad. La creatividad requiere amplitud de miras o lo que Milton Rokeach denomina una «mente abierta». La capacidad de sintetizar es también un factor de una importancia crítica. Personas de mente abierta, bajas en etnocentrismo, revelan una completa organización cognitiva, potencialmente más creativa que la que caracteriza a personas de mente cerrada, más estrecha. (Debería añadir que un etnocentrismo superficial no siempre ha de ser tomado como prueba de auténtico etnocentrismo. Por ejemplo, el aparente etnocentrismo de los negros que ven en una forma de Poder Negro el único medio para recuperar su tierra y su libertad es muy diferente del tipo de etnocentrismo de los blancos que se les oponen.)

Hay pruebas que sugieren que, aunque la creatividad humana aparezca como el resultado del esfuerzo individual, es de hecho un resultado del esfuerzo colectivo que se expresa en el comportamiento de los individuos. La originalidad puede ser una expresión de conducta exploratoria innata con los materiales acumulados de una tradición cultural. Y la capacidad de sintetizar, que a menudo se ha pretendido que distingue el genio del talento, puede expresar la organización cognitiva global que es generada por la experiencia de las relaciones existentes entre los grupos sociales que usan y desarrollan las técnicas de la tradición. Si eso es así –y estoy convencido de

ello–, las diferencias entre culturas y el desarrollo de sus tecnologías son el resultado de diferencias no de intelecto, sino de organización humana. Si los blancos de Sudáfrica parecen rendir mejor que los negros, o los ricos y la élite de un país parecen rendir mejor que los pobres o las masas, no es porque ellos o sus progenitores sean más listos o posean una herencia cultural más rica. Es porque su sociedad está organizada de tal modo que tienen mejores oportunidades para desarrollar su potencial humano, y en consecuencia su organización cognitiva. Si los tests de inteligencia desarrollados por miembros de cierta clase social muestran el pobre rendimiento por parte de los miembros de otra clase en una sociedad teóricamente «abierta», lo que en primer lugar deberíamos cuestionarnos es cuán «abierta» es realmente dicha sociedad, y en qué medida sus divisiones de clase inhiben el desarrollo cognitivo de sus miembros menos afortunados.

Los cambios y desarrollos en la cultura y la sociedad son una función del crecimiento de la población y de las relaciones y actitudes entre las personas dentro de poblaciones dadas. Los grupos más amplios de personas implicadas en empresas conjuntas se ha traducido en una mayor productividad. En tales casos, un incremento en la división del trabajo resulta productivamente dinámico, pero sólo siempre y cuando a la larga no constituya una división entre la gente. La interacción entre mentes que se han desarrollado en condiciones diversas es un estímulo para la invención en una situación nueva, compartida, en el supuesto de que la situación sea realmente compartida. Cuando una situación compartida pasa a ser estática o formalizada, o se desintegra por completo, la creatividad tenderá a secarse y para los miembros de esa sociedad re-

sultará cada vez más difícil adaptarse a los cambios que derivan inevitablemente del nacimiento, vida y muerte de sus individuos. En ocasiones sucede que logros culturales extraordinarios pueden tener lugar en sociedades en las que la humanidad del hombre ha sido progresivamente ultrajada, restringida e ignorada. Eso se debe a que el desarrollo cultural puede alcanzar un estadio en el que se autogenera de forma prácticamente mecánica, si bien sólo en ciertos ámbitos de actividad y durante un tiempo limitado. La historia de muchas civilizaciones ha mostrado que una sociedad y su cultura pueden acabar colapsándose a causa de la alienación humana. La máquina deja de funcionar cuando falta el único poder que puede moverla: la fuerza creativa que surge de la autoconciencia humana. Ésa es la razón por la que los venda insisten en que «El hombre es hombre debido a sus asociaciones con otros hombres», reforzando su creencia con música. Cada vez que, tocando tambores, cantando y tocando sus flautas, comparten la experiencia de un director invisible entre ellos, se hacen más conscientes del sistema de fuerzas activas que constituye su sociedad, y su propia conciencia se agudiza.

La música no puede cambiar las sociedades como pueden hacerlo los cambios en la tecnología o la organización política. No puede llevar a la gente a actuar, a menos que esté social y culturalmente predispuesta a hacerlo. No puede infundir hermandad, como esperaba Tolstoi, ni ningún otro estado o valor social. Lo más que puede hacer en las personas es confirmar situaciones que ya existen. Por sí misma no puede generar pensamientos que beneficien o dañen a la humanidad, como algunos escritores han querido. Pero puede hacer a las personas más conscientes de sentimientos que han experimenta-

do, o que han experimentado en parte, al reforzar, estrechar o expandir su conciencia de distintas formas. Puesto que la música se aprende en contextos diversos, también lleva a componer en el espíritu correspondiente. Alguien puede crear música para ganar dinero, para su placer privado, para entretenerse o para acompañar una amplia gama de eventos sociales, y no precisa expresar una preocupación abierta por la condición humana. Pero su música no escapa al sello de la sociedad que hizo humano a su creador y el tipo de música que compone estará siempre relacionado con su conciencia de –y su preocupación por– el resto de sus semejantes. Su organización cognitiva será una función de su personalidad.

En este punto quienes se interesen por la musicología y la etnomusicología pueden sentirse desilusionados en la medida en que parece que estoy sugiriendo que no existen bases para comparar los diferentes sistemas musicales; no hay posibilidad de una teoría universal del comportamiento musical, ni esperanza de comunicación transcultural. Pero si consideramos nuestras propias experiencias debemos reconocer que, de hecho, no es así. La música *puede* trascender el tiempo y la cultura. Música que entusiasmaba a los contemporáneos de Mozart y Beethoven nos entusiasma todavía, aunque no compartamos su cultura y su sociedad. Las primeras canciones de los Beatles son aún emocionantes, aunque desgraciadamente los Beatles se separaran. De modo similar, algunas canciones venda que debieron de componerse hace siglos todavía entusiasman a los venda, y también a mí. Muchos de nosotros nos maravillamos con la música para *koto* de Japón, la música para *sitar* de la India, la música chopi para xilófonos, etc. No digo que recibamos la música exactamente de la misma manera que quienes

la tocan (y ya he venido indicando que incluso los miembros de una misma cultura no reciben su música de igual manera), pero nuestra propia experiencia sugiere que existen algunas posibilidades de comunicación transcultural. Estoy convencido de que la explicación ha de encontrarse en el hecho de que, al nivel de la estructura profunda de la música, hay elementos que son comunes a la psique humana, aunque puedan no aparecer en las estructuras superficiales.

Considérese la cuestión del «sentimiento en música», tan a menudo invocado para distinguir dos interpretaciones técnicamente correctas de una misma pieza. Esta doctrina del sentimiento se basa en realidad en el reconocimiento de la existencia e importancia de estructuras profundas en la música. Afirma que la música funciona o fracasa en virtud de lo que se oye, y de cómo la gente responde a lo que oye «en las notas», pero asume que las relaciones superficiales entre notas que pueden percibirse como «objetos sonoros» son sólo una parte de otros sistemas de relaciones. Dado que estas suposiciones no se establecen con claridad, y sólo se entienden débilmente, estas afirmaciones resultan de lo más dogmático y a menudo se presentan envueltas en el lenguaje de una secta elitista. El efecto de dicha confusión sobre personas musicalmente comprometidas puede ser traumático y el individuo con una inclinación musical puede sentirse totalmente desanimado.

Cuando de niño llegaba a dominar una pieza de piano técnicamente difícil, a veces me decían que la tocaba sin sentimiento. De resultas de ello tendía a tocar más fuerte o agresivamente, o sencillamente renunciaba. Parecía un asalto a mi integridad como persona, más que una crítica a mi habilidad técnica. De hecho, mi interpretación «sin

sentimiento» era el resultado de técnicas de enseñanza inadecuadas, erráticas, en una sociedad cuya teoría educativa se fundaba en una confusa doctrina que relaciona el logro con una combinación de herencia superior, trabajo duro e integridad moral. Una aversión esnob al dominio técnico, la tecnología y la «mera» destreza desaprobaba la atención a problemas mecánicos básicos, a menos que vinieran envueltos en un halo de moralidad, como sucedía con la práctica diligente de escalas y arpegios. La actitud venda hacia tocar bien es esencialmente técnica y no desacreditadora del yo. Cuando el ritmo de un tambor contralto en la *domba* no es correcto, pueden decir a la ejecutante que se mueva de tal forma que su percusión se vuelva parte de un movimiento corporal total: toca con sentimiento precisamente porque se le muestra cómo experimentar el sentimiento físico de estar moviéndose con su instrumento y en armonía con el resto de los intérpretes y danzantes. Con ello no se sugiere que sea una persona insensible o inadecuada. Lo que es un lugar común en la instrucción musical venda parece una rareza en «mi» sociedad.

Muchas veces, el propósito expresivo de una pieza musical ha de encontrarse mediante una identificación con los movimientos corporales que la generaron, los cuales a su vez pueden tener origen tanto en la cultura como en las peculiaridades individuales. Existen tantos *tempi* diferentes en el mundo de la naturaleza y del cuerpo humano que la música tiene posibilidades inagotables de coordinación física con cualquiera de ellos, o con varios de ellos al mismo tiempo. Sin este tipo de coordinación, que sólo puede aprenderse mediante una experimentación constante, o más rápidamente por transmisión oral directa, existen pocas posibilidades de que la música llegue

a ser «sentida». Una vez que conocemos el paso de baile asociado, podemos saber si ♫♫♫♬ debe entenderse como 1-2-3-123, 1231-2-3-, 1-2-3-4, o lo que sea. Puede resultar necesario contener la respiración para «sentir» una pieza de música coreana, cuya elegancia y refinamiento únicos son difíciles de apreciar para un europeo. Un control similar del cuerpo hace que resulte más fácil captar el *innigster Empfindung* (sentimiento muy íntimo) del último movimiento de la Sonata para piano op. 109 de Beethoven. Basta respirar despacio, relajar completamente el cuerpo y tocar: la *Empfindung* llega por el cuerpo, dejando de ser un elemento teutónico, esquivo y misterioso.

Obviamente, la interpretación más profundamente sentida de cualquier pieza de música será aquella que se aproxime de forma más fiel a los sentimientos de su creador en el momento en que éste comenzó a captar con la forma musical la fuerza de su experiencia individual. Puesto que a menudo esta experiencia puede comenzar como una agitación rítmica del cuerpo, es posible para un intérprete volver a captar el sentimiento adecuado por la vía de encontrar el movimiento adecuado. ¿Hay que sorprenderse entonces de que tantas personas abandonen la música porque no pueden tocar lo que sienten, o porque no pueden sentir lo que tocan? Al crear una falsa dicotomía entre las estructuras superficiales y profundas de la música, muchas sociedades industriales han privado a la gente de buena parte de la práctica y el placer de hacer música. ¿De qué sirve enseñar a un pianista a tocar escalas y arpegios de acuerdo con determinado sistema didáctico, para luego esperar de él que sienta la música de piano de Mozart, Beethoven, Chopin, Debussy y Ravel por un esfuerzo autónomo de la voluntad, o mediante el

empleo de cierto misterioso atributo espiritual? Una cosa es ejercitar los músculos del dedo y otra que las escalas y arpegios de la música de un compositor quizá se sientan más profundamente cuando se tocan de acuerdo con *su* sistema. Es decir, si descubres por medio del sentimiento la manera en que Debussy debía de colocar las manos y el cuerpo cuando tocaba el piano, tal vez puedas conseguir un mejor sentimiento para su música. Puedes descubrir que tocas la música con sentimiento sin necesidad de tener que ser inmensamente «profundo».

Serás, de hecho, hondamente profundo, porque estarás compartiendo lo más importante que hay en la música: lo que se halla en el cuerpo humano y es universal a todos los hombres. Y será misterioso sólo en cuanto que no entendemos lo que sucede en el extraordinario cuerpo que todos poseemos; pero *no* será misterioso en el sentido de ser algo reservado para unos pocos.

Después de todo, quizá haya esperanza de una comprensión transcultural. No digo que podamos experimentar exactamente los mismos pensamientos asociados con la experiencia corporal; pero, probablemente, lo más cerca que podemos llegar a estar de lo que significa resonar junto con otro, sea sintiendo a través del cuerpo. No intentaré discutir aquí la cuestión de la comunicación musical como fenómeno fisiológico. Pero si la música comienza, como he sugerido, como una agitación del cuerpo, podemos evocar el estado en el que fue concebida por la vía de seguir el movimiento corporal de la música, y así sentirla de manera muy cercana a como el compositor la sintió. Algunos pueden ser lo bastante afortunados para poder hacerlo de forma intuitiva; pero para la mayoría de la gente será más fácil si las notas musicales se consideran el producto de procesos cognitivos, físicos y sociales.

Me gustaría retomar el ejemplo de la *tshikona* y las canciones infantiles venda. Ya no me satisface el análisis que hiciera en *Venda Children's Songs*, donde intenté explicar los fenómenos musicales como expresión de situaciones sociales. Ya no lo considero suficientemente general. Por ejemplo, el uso de los términos «llamada y respuesta» implicaba una forma musical derivada socialmente, en vez de buscar una estructura básica de la cual puedan derivarse tanto la forma responsorial como las situaciones sociales de solo-coro/líder-seguidor. Supongamos que contemplamos los subsistemas social, musical, económico, legal, etc., de una cultura como transformaciones de estructuras básicas que se hallan en el cuerpo, innatas en el hombre, parte de su equipamiento biológico. Entonces tendríamos diferentes explicaciones para un montón de cosas que hasta aquí hemos dado por supuestas y seríamos capaces de encontrar correspondencias entre elementos aparentemente dispares de la vida social. Por ejemplo, es posible que las siguientes relaciones sean todas transformaciones de una misma estructura: llamada/respuesta, nota/nota acompañante, tónica/contratónica, individuo/comunidad, jefe/súbditos, tema/variación, varón/hembra, y así sucesivamente.

La etnomusicología es, en algunos aspectos, una rama de la antropología cognitiva. Parecen existir principios estructurales universales en música, tales como el uso de formas en espejo (*véase* el Ejemplo 16), tema y variación, repetición y forma binaria. Siempre será posible que éstas surjan de la experiencia de relaciones sociales o del mundo natural: un interés inconsciente por las formas en espejo puede surgir de la experiencia ordinaria con formas especulares de la naturaleza, como, por ejemplo, la observación de las dos «mitades» del cuerpo. Si diferen-

tes aspectos y dominios de la conducta humana se analizaran de esta manera, obtendríamos una nueva visión de las sociedades y el progreso humano y –lo que es más importante– un nuevo concepto del futuro del hombre.

La evolución tecnológica y el incremento en el tamaño de las sociedades no pueden tomarse como signos de la evolución de la cultura en general, ni del potencial intelectual humano. Una canción «popular» africana no es necesariamente menos intelectual que una sinfonía: la aparente simplicidad del sonido puede esconder complejos procesos en su generación; puede haber sido estimulada por un salto intelectual hacia delante, en el cual quien la compuso vio más allá de los límites de su cultura y fue capaz de inventar una forma nueva y poderosa para expresar en sonidos su visión de las posibilidades ilimitadas de desarrollo humano. Como logro humano, sería más significativa que la complejidad superficial de una sinfonía de escuela producida en el contexto de una sociedad tecnológicamente avanzada, y por tanto comparable a una obra maestra original. Y, como una obra maestra sinfónica, es capaz de sobrevivir por su calidad musical, pero también por lo que significa para oyentes críticos.

Mediante las operaciones del cerebro, en el cuerpo de una persona se dan en funcionamiento simultáneo tres órdenes de conciencia: la complejidad universal y automática del mundo natural; la conciencia de grupo, que se ha aprendido a través de la experiencia compartida de la vida cultural; y la conciencia individual, que puede trascender la conciencia de grupo cuando un individuo utiliza o desarrolla áreas de complejidad básica automática no exploradas por su sociedad. Utilizo el término «conciencia de grupo» deliberadamente, porque considero la

más generalizada «conciencia social» como un aspecto de la conciencia individual. Existe una diferencia importante entre la conciencia «natural» que un individuo tiene respecto a cualquier otro cercano, en tanto que su semejante humano, y su conciencia «cultural» de los vecinos como personas que hablan ciertas lenguas o pertenecen a ciertas razas, clases o credos. Puesto que los seres humanos son fisiológicamente parte del mundo natural, dudo que puedan crear algo cuyos principios no sean ya inherentes al sistema de complejidad automática al cual pertenecen. Los ordenadores, las radios, los rayos X y la televisión no son en cierto modo más que extensiones y prótesis de los poderes congénitos del hombre para el cálculo, la telepatía, la diagnosis sensorial y la clarividencia. Se pueden describir los inventos como descubrimientos intencionados de situaciones que ya eran posibles por otros medios. Modificaría la hipótesis de que «el hombre se hace a sí mismo», sugiriendo que, a lo largo de siglos de logros culturales, el hombre se ha extendido a sí mismo en el mundo y ha desarrollado la expresión de su conciencia del mundo. Ha desplegado experimentos de vida que le ayuden a ser lo que de hecho ya es. No pretendo que las culturas en sí mismas sean algo genéticamente heredado, sino que son generadas mediante procesos que se adquieren biológicamente y se desarrollan por medio de la interacción social.

Un análisis de los procesos más profundos del comportamiento musical venda sugiere que algunas capacidades innatas son tan necesarias como las experiencias de aprendizaje para conseguir hasta la más elemental aptitud musical, no digamos ya una aptitud musical excepcional. La prueba más convincente de las capacidades creativas innatas puede encontrarse en el modo en que

los venda se entregan a nuevas experiencias de orden sonoro, así como en los procesos que han generado distintos rasgos de su tradición musical y que constantemente dan lugar a variaciones dentro de dicha tradición. La adopción y adaptación venda de la música europea dan fe de la aplicación inconsciente y creativa de procesos musicales. Los mal llamados «errores» al cantar música europea pueden deberse en ocasiones a un aprendizaje inadecuado, pero en muchas otras son intencionados. Los venda son capaces de imitar intervalos cromáticos, notas de atracción o encadenamientos de acordes a la europea; pero generalmente prefieren crear más que imitar, por lo que escogen ignorar esos rasgos de la música europea o mejorarlos, no porque se encuentren atados a patrones aprendidos de conducta, sino porque hay procesos más profundos en juego en su actividad musical que les inspiran una adaptación creativa de los sonidos nuevos. No estoy defendiendo que sistemas musicales concretos sean innatos, sino que algunos de los procesos que los generan pueden ser innatos en todos los hombres y, por tanto, específicos de nuestra especie. Similar prueba de creatividad se aprecia en las canciones infantiles venda, muchas de las cuales han sido compuestas por niños. Sus estructuras sugieren un uso creativo de rasgos del sistema musical que van más allá de las técnicas aprendidas en su sociedad. No veo cómo los procesos más profundos, aparentemente inconscientes, de generación podrían enseñarse o aprenderse en sociedad, excepto a través de un proceso holista y complejo de relación entre las potencialidades innatas y su realización cultural a través de la interacción social.

Si estudiamos la música del modo que he venido sugiriendo, deberíamos ser capaces de aprender algo sobre las

estructuras de la interacción humana en general por medio de las estructuras implicadas en la creación de música, y así aprender más sobre la naturaleza íntima de la mente humana. Una de las ventajas de estudiar la música es que se trata de un proceso relativamente espontáneo e inconsciente. Puede representar la mente humana trabajando sin interferencia y, así, la observación de estructuras musicales puede revelar algunos de los principios estructurales en los que se basa toda vida humana. Si pudiéramos mostrar con exactitud cómo el comportamiento musical (y quizá todos los demás aspectos del comportamiento humano en la cultura) es generado por conjuntos finitos de reglas que se aplican a un número infinito de variables, podríamos saber no sólo qué aspectos del comportamiento musical son específicamente musicales, sino también cómo y cuándo tales reglas y variables son aplicables a otros tipos de comportamiento.

Aprendiendo más sobre la complejidad automática del cuerpo humano, seremos capaces de probar de forma concluyente que todos los hombres nacen con intelectos potencialmente brillantes, o al menos con un nivel muy elevado de competencia cognitiva, y que la fuente de la creatividad cultural es la conciencia que surge de la cooperación social y la interacción amorosa. Al descubrir con precisión cómo se crea y aprecia la música en diferentes contextos sociales y culturales, y al establecer quizá que la musicalidad es una característica universal, específica de la especie, podremos mostrar que los seres humanos son más extraordinarios, incluso, de lo que actualmente creemos –y no sólo unos pocos, sino todos–, y que la mayoría de nosotros vive muy por debajo de su potencial debido a la naturaleza opresiva de buena parte de las sociedades. Armados con esta información vital sobre

la mente, podremos comenzar a desacreditar de una vez por todas los mitos sobre la «estupidez» de la mayoría y sobre el egoísmo y agresividad supuestamente «innatos» del ser humano, con los cuales nos bombardean sin cesar quienes buscan justificar la coerción de sus semejantes en sistemas sociales antidemocráticos.

En un mundo donde el poder autoritario se mantiene por medio de una superior tecnología y donde se supone que una tecnología superior indica un monopolio del intelecto, es necesario mostrar que las fuentes reales de la tecnología y de toda cultura se hallan en el cuerpo humano y en la interacción cooperativa entre cuerpos humanos. Hasta el hecho de enamorarse puede resultar más significativo al contemplarlo como una actividad cognitiva en la que se realinean categorías aprendidas, que no como un ejercicio de los órganos sexuales o una reacción hormonal. En un mundo de crueldad y explotación como el nuestro, en el que en aras del beneficio económico proliferan la mediocridad y el fraude, es necesario entender por qué un madrigal de Gesualdo o una Pasión de Bach, una melodía de *sitar* de la India o una canción africana, el *Wozzeck* de Berg o el *War Requiem* de Britten, un *gamelán* balinés o una ópera cantonesa, una sinfonía de Mozart, Beethoven o Mahler pueden ser profundamente necesarios para la supervivencia humana, al margen del mérito que puedan tener como ejemplos de creatividad y progreso técnico. Es también necesario explicar por qué, en determinadas circunstancias, una «sencilla» canción «popular» puede tener más valor humano que una «compleja» sinfonía.

Referencias bibliográficas

BLACKING, John (1967), *Venda Children's Songs*. Johannesburgo, Witwatersrand University Press. [Trad. esp. de su capítulo 5, «El análisis cultural de la música», en Francisco Cruces y otros (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001, pp. 181-202.]

BOAS, Franz (1955)[1927], *Primitive Art*. Nueva York, Dover. [Trad. esp. *El arte primitivo.* México, Fondo de Cultura Económica, 1947.]

COOKE, Deryck (1959), *The language of music*. Londres, Oxford University Press.

DANIELOU, Alain (1954), *Northern Indian Music*. Londres, Alcyon Press, vol. 2.

DURKHEIM, Émile (1968) [1915], *The Elementary Forms of the Religious Life.* Londres, Allen and Unwin. [Trad. esp. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid, Alianza Editorial, 2003.]

FILKENSTEIN, Sidney (1947), *Art and Society*. Nueva York, International Publishers.

HARMAN, Alec; Mellers, Wilfrid (1957), *Man and his Music*. Londres, Rockliff.

JOHNS, LeRoi (1963), *Blues People*. Nueva York, William Morrow.

KIERKEGAARD, Sören (1939), *Fear and Trembling*. Londres y Nueva York, Oxford University Press. [Trad. esp. *Temor y temblor*. Madrid, Alianza Editorial, 2003.]

LANG, Paul Henry (1941), *Music in Western Civilization*. Nueva York, W. W. Norton. [Trad. esp. *La música en la civilización occidental*. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1969.]

LANGER, Susanne K. (1948), *Philosophy in a New Key*. Nueva York, Mentor Books. [Trad. esp. *Nueva clave de la filosofía*. Buenos Aires, Sur, 1958.]

LEICHTENTRITT, Hugo (1946), *Music, History and Ideas*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.

MELLERS, Wilfrid (1950), *Music and Society*. Londres, Dobson.

MERRIAM, Alan (1964), *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press. [Trad. esp. de su capítulo 11, «Usos y funciones», en Francisco Cruces y otros (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001, pp. 275-296.]

RETI, Rudolph (1961), *The Thematic Process in Music*. Londres, Faber & Faber.

SACHS, Curt (1937), *World History of the Dance*. Nueva York, W. W. Norton. [Trad. esp. *Historia universal de la danza*. Buenos Aires, Centurión, 1947.]

STRAVINSKY, Igor (1936), *Chronicle of my life*. Londres, Victor Gollancz. [Trad. esp. *Crónicas de mi vida: con una carta de Victoria Ocampo y un retrato de Picasso*. Buenos Aires, Sur, 1935; y *Nuevas crónicas de mi vida*. Buenos Aires, Sur, 1936.]

WALKER, Alan (1962), *A Study in Musical Analysis*. Londres, Barrie and Rockliff.

WEBER, Max (1958), *The Rational and Social Foundations of Music*. Trad. y ed. Don Martindale, Johannes Riedel y

Gertrude Neuwirth. Carbondale Ill., Southern Illinois University Press. [Trad. esp. «Los fundamentos racionales y sociales de la música», en *Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 1118-1183.]

Índice

3464859 ✻

Todos los seres humanos somos capaces de hacer música y apreciarla. ¿Por qué, entonces, tan a menudo la consideramos una actividad restringida a unos pocos? JOHN BLACKING aborda esta cuestión al modo antropológico: ilustrando minuciosamente las relaciones que entreteje la música con otros aspectos del comportamiento social. Con detallados análisis de ejemplos sonoros de los Venda del Transvaal y otras poblaciones africanas, ¿HAY MÚSICA EN EL HOMBRE? formula una crítica contundente del etnocentrismo inherente a las visiones elitistas y evolucionistas del hecho musical. El estudio en profundidad de todas las culturas musicales llevará a una reevaluación de nuestras ideas sobre la musicalidad humana, pues «una canción popular africana no es necesariamente menos intelectual que una sinfonía... quien la compuso vio más allá de los límites de su cultura y fue capaz de inventar una forma nueva y poderosa para expresar en sonido su visión de las posibilidades ilimitadas del desarrollo humano».

ISBN 84-206-6039-6



El libro de bolsillo
Humanidades
Música

